

Juan Manuel Terenzi

***LA MUERTE Y LA NIÑA* DE JUAN CARLOS ONETTI:
A TENSÃO MORTE-ORIGEM**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina em cumprimento a requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Literatura, área de concentração Teoria Literária, linha de pesquisa Teoria da Modernidade sob a orientação do Prof. Dr. Jorge Hoffmann Wolff e co-orientação da prof^a Dr^a Liliana Reales.

Florianópolis
2014


***“La muerte y la niña de Juan Carlos Onetti: a
tensão morte-origem”***

JUAN MANUEL TERENCE

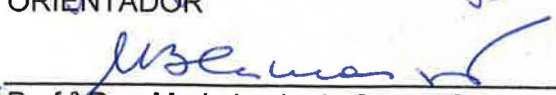
Esta dissertação foi julgada adequada para a obtenção do título

MESTRE EM LITERATURA

Área de concentração em Literaturas e aprovada na sua
forma final pelo Curso de Pós-Graduação em Literatura da
Universidade Federal de Santa Catarina.



Prof. Dr. Jorge Hoffmann Wolff
ORIENTADOR



Prof.ª Dra. Maria Lucia de Barros Camargo
COORDENADORA DO CURSO


BANCA EXAMINADORA:




Prof. Dr. Jorge Hoffmann Wolff (UFSC)
ORIENTADOR E PRESIDENTE



Prof. Dr. Hebert Benítez Pezzolano (UDELAR-Uruguai)



Prof. Dr. Carlos Eduardo Capela (UFSC)



Prof. Dr. Jair Tadeu da Fonseca (UFSC)

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador Jorge Hoffmann Wolff, carinhosamente denominado Joca, cuja leitura atenta e crítica contribuiu para o texto que aqui se desenvolve.

À professora Liliana Reales, minha co-orientadora, cuja orientação remonta ao ano de 2008, quando aceitou-me como membro do Núcleo Onetti, permitindo o meu acesso ao vasto universo literário do Rio da Prata, especialmente ao *vigilante* mundo onettiano.

Ao Núcleo Onetti de Estudos Literários Latino-americanos da UFSC por permitir-me fazer parte de um grupo investigativo. A pesquisa com os últimos manuscritos de Juan Carlos Onetti revelou-se importante para este trabalho.

Ao professor Carlos Eduardo Schmidt Capela, que esteve presente na qualificação, colaborando nesta dissertação.

Ao professor Jair Tadeu da Fonseca, que me apontou novos caminhos para o futuro desta dissertação.

Ao professor Hebert Benítez Pezzolano, pela generosa contribuição durante a defesa desta dissertação.

Aos colegas do Núcleo Onetti.

Ao CNPq pela bolsa concedida durante o mestrado.

Dedico com afeto esta dissertação

À Telma Scherer

Y a mis queridos padres, Graciela y Héctor.

–¿Qué haces?
–Leo – respondí sin mirarla.
–¿Qué cosa? ¿Qué es leer?
–Palabras.
–¿Están todas en el libro que lees?
–Todas.
–Las que dice la mamá y yo también – preguntó la chica.
–Todas. Todas las palabras se hacen con letras.
–¿Qué son?
Le mostré una página del libro y señalé con el cigarrillo sin encender.

Juan Carlos Onetti
Cuando ya no importe

Me sentí en un mundo lejano y me dejé arrastrar.

Juan Rulfo
Pedro Páramo

A morte resulta no ser: essa é a esperança e essa é a tarefa do homem, pois o próprio nada ajuda a fazer o mundo, o nada é criador do mundo no homem que trabalha e compreende. A morte resulta no ser: esse é o dilaceramento do homem, a origem de seu destino infeliz, pois pelo homem a morte chega ao ser e pelo homem o sentido repousa sobre o nada; só compreendemos privando-nos de existir, tornando a morte possível, infectando o que compreendemos com o nada da morte, de maneira que, se saímos do ser, caímos além da possibilidade da morte, e a conclusão se torna o desaparecimento de qualquer conclusão.

Maurice Blanchot
A parte do fogo

ÍNDICE

Resumo.....	9
Resumen.....	11
Abstract.....	13
1. INTRODUÇÃO.....	15
2. LA MUERTE Y LA NIÑA E A CONSTELAÇÃO ONETTIANA.....	17
2.1. <i>El pozo</i> (1939).....	26
2.2. <i>La vida breve</i> (1950).....	36
2.3. <i>Para una tumba sin nombre</i> (1954).....	45
2.4. <i>Cuando ya no importe</i> (1993).....	60
3. A ORIGEM E SUAS BIFURCAÇÕES LABIRÍNTICAS	67
3.1. Obscuro início da arte: Lascaux e o surgimento do <i>homo ludens</i>	68
3.2. O homem de Lascaux: as proibições.....	75
3.3. Do Caos à espuma: Afrodite enlouquecida.....	77
3.4. O livro nômade. <i>Errância</i> do logos.....	88
4. ONETTI SOB O PRISMA CONCEITUAL DE BLANCHOT.....	97
4.1. A soberania da obra e a impossibilidade hermenêutica.....	97
4.2. A morte inevitável.....	110
4.3. <i>A outra noite</i> e a solidão de Díaz Grey.....	120
4.4. A voz ausente da vítima.....	132
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	141
6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	145

RESUMO

Este trabalho versa sobre a tensão entre a morte e a origem na *nouvelle La muerte y la niña* (1973) do escritor uruguaio Juan Carlos Onetti. Para efetuar esta leitura, propomos primeiramente um diálogo intratextual, Onetti *com* Onetti, bem como trazemos à discussão a fortuna crítica, que já reflete acerca desta tensão. Em seguida, abordamos o conceito de origem em suas variadas representações. Com estas discussões, nos aproximamos de *La muerte y la niña* através de alguns conceitos de Maurice Blanchot.

Palavras-chaves: Juan Carlos Onetti; morte; origem.

RESUMEN

Este trabajo se dedica a analizar la tensión entre la muerte y el origen en la *nouvelle La muerte y la niña* (1973) del escritor uruguayo Juan Carlos Onetti. Para poner en marcha esta lectura, proponemos primeramente el diálogo intratextual, Onetti *con* Onetti, y traemos la fortuna crítica, que de alguna manera ya discute esta tensión. Luego, abordamos el concepto de origen y sus múltiples representaciones. Con estas discusiones, nos acercamos a *La muerte y la niña* a través de algunos conceptos de Maurice Blanchot.

Palabras-clave: Juan Carlos Onetti; muerte; origen.

ABSTRACT

This work aims to analyse the tension between death and origin in the *nouvelle La muerte y la niña* (1973) from the Uruguayan writer Juan Carlos Onetti. To achieve this reading, we propose as a first step an intratextual dialogue, Onetti *with* Onetti, taking into consideration the onettian's review, that in some way discusses this tension. Then, the concept of origin and its multiple representations is analysed. Finally, we are able to approach *La muerte y la niña* through some concepts from Maurice Blanchot.

Key-words: Juan Carlos Onetti; death; origin.

1. INTRODUÇÃO

Para nos aproximarmos da literatura de Juan Carlos Onetti, proponho como uma primeira etapa investigativa um capítulo dedicado a abordar *La muerte y la niña* comparativamente com suas outras narrativas. Por este motivo, intitulo o capítulo “*La muerte y la niña* e a constelação onettiana”.

Em seguida, analisarei o problema da origem em três aspectos distintos que me parecem ser pertinentes para a discussão desta dissertação: a caverna de Lascaux, o nascimento de Afrodite e o conceito de *Livro* proposto por Mallarmé e amplamente discutido por Maurice Blanchot.

A origem mostra-se como um enigma desde que o ser humano decidiu lançar-se ao encontro dela, e a literatura, que abordamos no terceiro desdobramento da origem (*Livro*), representa, se não a apreensão da origem, ao menos a sua constante busca. Entretanto, esta busca arriscada pode levá-lo ao abismo do sem-fundamento, além de fatalmente não obter respostas com teor argumentativo satisfatório. Se por um lado a teoria do *Big Bang* apresenta-se como uma hipótese para explicar a origem do universo, no escopo das artes visuais a caverna de Lascaux é considerada hoje o ponto da “explosão estética”. Nesse capítulo iremos partir de Lascaux e as leituras teóricas efetuadas por Georges Bataille e Jean-Luc Nancy, para em seguida abordar o problema da origem da deusa da beleza, Afrodite. Por fim, propomos uma breve discussão sobre a leitura que Blanchot efetua do conceito de *Livro* e as múltiplas implicações que dela derivam. Sem buscar respostas definitivas, proponho apenas que o triplo caminho da errância nos convide ao seu percurso.

Com estes dois capítulos, efetuari a leitura do meu objeto de estudo, que embora se concentre na *nouvelle La muerte y la niña*, também dialogará com outros romances e contos do autor. Destaco que nestes capítulos já aparecem os nomes dos teóricos franceses Georges Bataille, Jean-Luc Nancy e Maurice Blanchot, cujos estudos críticos e teóricos nortearão minha dissertação.

O capítulo seguinte já apresenta a discussão de alguns conceitos elaborados por Maurice Blanchot, permitindo que *La muerte y la niña* seja analisada levando em consideração estes conceitos.

2. LA MUERTE Y LA NIÑA E A CONSTELAÇÃO ONETTIANA

La muerte y la niña (1973), último texto publicado por Onetti antes de que ele se exilasse definitivamente em Madrid, carrega consigo toda a conotação ambígua que caracteriza a sua literatura em geral. Jorge Ruffinelli, crítico uruguaio, afirma o seguinte a respeito desta *nouvelle*:

En su última novela publicada en el Río de la Plata (*La muerte y la niña*, 1973), Juan Carlos Onetti llevó a la exasperación sus temas y pareció clausurar su mundo literario en los términos más radicales. *La muerte y la niña* es la novela de la ambigüedad absoluta, donde todo se disuelve en el enigma, por más cristalina que sea su escritura. Es un relato más radical porque más radical es su escepticismo sobre la posibilidad de encontrar respuestas. Ya no sólo las ventanas (que sirven para mirar al exterior, o hacia adentro) siguen siendo oscuras: ahora son negras.¹

As janelas mencionadas por Ruffinelli estão inscritas em *La muerte y la niña*, e quem as contempla em todas as ocasiões é o padre Bergner: “[...] Bergner fue separándose de la opacidad gris de la ventana”, “[...] después miró la ventana ciega por la lluvia [...]”, “[...] mirando la ventana negra [...]”². Ludmer associa estas janelas que nada podem dizer acerca da paisagem externa como o ponto mais antinaturalista da escritura de Onetti, e afirma que é justamente em *La muerte y la niña* que se dá uma literatura menos referencial. Sua leitura destas janelas embaçadas pela chuva e que caracteriza a *nouvelle* é a seguinte: “Solo se ve la ventana; no hay nada “más allá”; el vidrio – el

¹ RUFFINELLI, Jorge. “La censura contra Marcha: un caso ejemplar”. Disponível em: http://www.onetti.net/es/descripciones/ruffinelli_2. Acessado em 20/11/2013.

² ONETTI, Juan Carlos. *La muerte y la niña* [1973]. Buenos Aires: Corregidor, 1997, pp.41, 45, 49, respectivamente.

lenguaje y la escritura – es la única realidad *contra* “la realidad.”³ A opacidade marcará a leitura, não só a das janelas, também a da linguagem.

Através destas janelas negras enxerga-se outro enigma, pois se o título traz o substantivo “niña”, em uma das versões publicadas do conto o feto é um “varón”. Na edição dos contos completos da editora espanhola Alfaguara lemos tanto: “La mató a medianoche con una niña”⁴ como “La mató a medianoche con un varón”⁵. No capítulo dedicado a ler Onetti com Blanchot iremos aprofundar a potência literária gerada por esta ambiguidade. Também queremos enfatizar que se trata de um relato pouco visitado pela crítica onettiana, portanto a dificuldade em investigar este relato dentro de um aparato teórico-crítico encontra-se latente na leitura que iremos efetuar. Isto implica em que *La muerte y la niña* rebela-se contra uma leitura controladora e, por conseguinte, autoritária. Deixaremos que a *nouvelle* interaja com as leituras que serão postas em diálogo com ela de modo criativo.

Tendo como cenário a cidade de Santa María, cujo nascimento se deve ao romance *La vida breve* (1950), verifica-se que em *La muerte y la niña* são retomados temas já conhecidos pelo leitor onettiano, como por exemplo, a morte, a relação sexual proibida, o emudecimento progressivo da figura feminina, o amor fracassado, a desesperança, entre outros que serão aqui discutidos. Contudo, não iremos considerar estes tópicos apenas em sua explícita negatividade, pelo contrário, há o outro lado da moeda que lhe permite extrair leituras diferentes do senso comum. Consequentemente, surge a vida, o incesto, a voz ausente, a esperança como eco longínquo, de tal forma que os termos binários desaparecem, cedendo lugar à densa especulação literária de forte matiz ambíguo. Para citarmos um exemplo, a vida/o nascimento e a morte não devem ser vistos como polos opostos, pelo contrário, ambos complementam-se.

Este conflito Onetti soube colocar de modo precioso já no título de seu livro. De fato, o título desta *nouvelle* remete a uma *lied* de Schubert, *Der Tod und das Mädchen*, para citarmos um exemplo no

³ LUDMER, Josefina. *Onetti. Los procesos de construcción del relato*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2009, p.173.

⁴ ONETTI, Juan Carlos. *Cuentos Completos*. Madrid: Alfaguara, 1993a, p.379.

⁵ Ibid., p.374. Esta mesma frase também aparece na edição de Corregidor (p.59).

campo da música, e aos quadros do pintor austríaco Egon Schiele, *Tod und Mädchen* e do norueguês *Edward Munch*, *A morte a menina*. E a presença da pintura na obra de Onetti já foi destacada por alguns críticos desde que ele se casara com Dorotea Muhr, violinista e que frequentemente sugeria títulos baseados em seu conhecimento musical.

A abordagem artística da relação entre morte e a donzela é bastante antigo, existindo entre os gregos com o mito do rapto de Perséfone, sendo retomado posteriormente na Idade Média, no século XV: “This old vision will take a new form at the end of the 15th century and become the theme of *Death and the maiden*, which will culminate in Germany at the Renaissance.”⁶ No entanto, escolhemos dois representantes do século XX para dialogar com *La muerte y la niña* de Onetti.

Outro quadro de Edward Munch, *A mãe morta e a criança*, apresenta apenas uma sutil modificação em relação ao título da *nouvelle*, mas que se adequa ainda mais ao caráter trágico do que lemos, já que define a morta – a mãe. A presença da pintura ganhou força com a publicação das cartas enviadas ao crítico de arte e pintor Julio Payró. Porém, Onetti enfatiza a influência dos pintores pós-impressionistas (van Gogh, Cézanne e Gauguin), como está escrito na carta 17: “[...] el arte que de veras me entusiasma, el que es capaz de interesar todas las partes de la personalidad del suscrito, comienza allá por fines de siglo.”⁷ Onetti afirma, inclusive, na carta 3, que Cézanne pinta em seus quadros toda a poesia que é possível pintar em um quadro.⁸

Em relação a Schiele, alguns quadros possuem um forte vínculo com o teor narrativo que lemos em *La muerte y la niña*. São eles: o já mencionado *Tod und Mädchen*, *Mutter mit Kind* (mãe com filho), *Tote mutter* (mãe morta), *Schwangere und Tod* (Mulher grávida e a morte) e *Mutter und Kind (Madona)* (mãe e filho - Madona). Trazemos estes quadros para a nossa discussão, pois o que vemos pintado reflete-se naquilo que lemos. Munch e Schiele, representantes do movimento conhecido como expressionismo, retrataram aspectos muitas vezes

⁶POLLEFEYS, Patrick. Disponível em: <http://www.lamortdanslart.com/fille/maiden.htm>. Acessado em 10 de dezembro 2013.

⁷VERANI, Hugo. *Cartas de un joven escritor: correspondencia con Julio E. Payró*. Montevideo: Trilce, 2009b, p.76.

⁸ *Ibid.*, p.50.

ocultos da vida, o sombrio relacionamento da morte e da vida, algo que Onetti nos transmite em sua literatura. Vejamos estes quadros⁹:



Figura 1. *Tod und Mädchen* - Schiele

⁹ Os quadros de Schiele foram retirados de <http://www.egon-schiele.net/>, enquanto o quadro de Munch de <http://www.edvard-munch.com/gallery/death/deadMother&child.htm>.

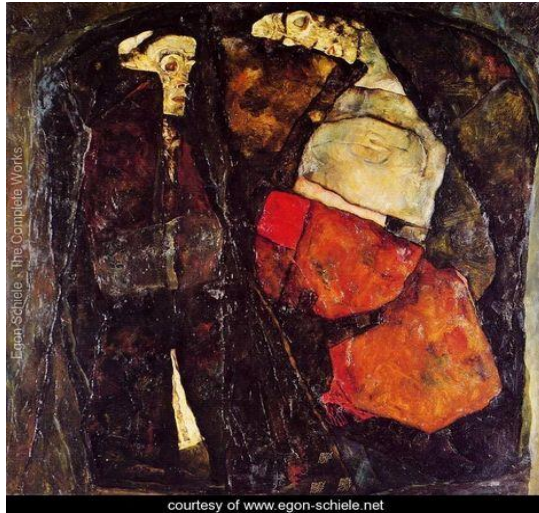


Figura 2. *Schwangere und Tod* – Schiele

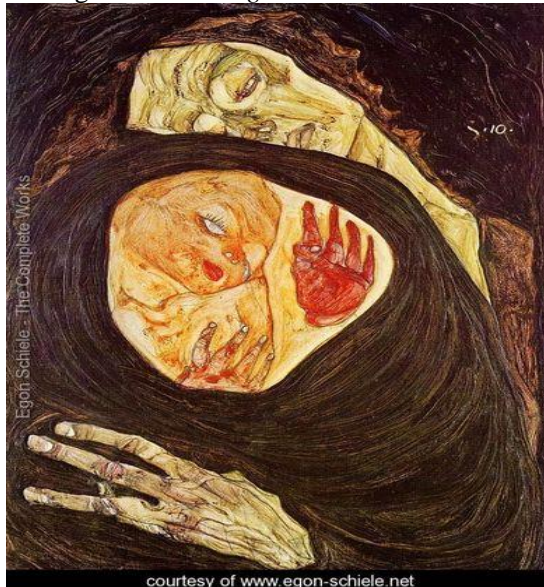


Figura 3. *Tote Mutter* – Schiele



Figura 4. *A mãe morta e a criança* – Munch

Todos os quadros acima foram pintados ou no final do século XIX, como é o caso de *A mãe morta e a criança* de Munch, ou no início do século XX. Portanto, anteriores à publicação de *La muerte y la niña*. A intenção ao trazer estes quadros é poder vincular a literatura de Onetti com o movimento expressionista desenvolvido no âmbito da pintura; relacionar a forte presença da morte (morte da mãe ou da esposa, nestes quadros) com o conteúdo literário da *nouvelle* em questão. Não apenas isto, mas a própria fatura pictórica, isto é, as cores utilizadas, a intensidade das pinceladas e a sinuosidade das linhas, assemelham-se com a linguagem literária empregada por Onetti, que exige do leitor atenção constante, além de abordar diferentes pontos de vista no trajeto narrativo. Os quadros aqui expostos mostram que há uma fusão entre o fundo e a figura (as pessoas), confundindo o olhar, pois a falta de claridade, de luz, ofusca qualquer tentativa de elucidação. E será nesta neblina que se desenvolverá *La muerte y la niña*. Tampouco podemos deixar de mencionar a presença do expressionismo alemão na literatura de Roberto Arlt, escritor argentino que se encontra muito próximo de

Onetti.¹⁰ A cidade descrita em suas narrativas está permanentemente sob a forte opressão da angústia.

Quanto ao quadro que vemos na Figura 1, lemos que se trata de uma ruptura amorosa: “[...] no quadro *A Morte e a Rapariga*, de 1915, Schiele faz as suas despedidas definitivas, isto é, refere-se à perda de Wally. *A Morte e a Rapariga* é a imagem de um abraço desesperado onde se exprime o caráter definitivo de uma relação amorosa sem amanhã.”¹¹ Para os leitores de Onetti, as relações amorosas são predominantemente marcadas pela desunião. Como exemplo, em “Tan triste como ella”, conto de 1963, leva ao extremo o distanciamento amoroso. No penúltimo parágrafo do conto, o derradeiro encontro da mulher com o seu filho está selado pela morte, ou melhor, pelo suicídio:

De vuelta al cuarto del niño le robó la bolsa de agua caliente. En el dormitorio, envolvió en ella el Smith and Wesson, aguardando con paciencia que el caño adquiriera temperatura humana para la boca ansiosa.¹²

De maneira similar, leremos em *La muerte y la niña* o conflito morte-vida ser absorvido dentro da narrativa, proporcionando uma ambiguidade que a perpassa. Na figura 3, onde vemos a mãe morta com o bebê, parece ser uma excelente pintura para retratar o que lemos na *nouvelle*. As pinceladas ao redor da mãe moribunda transmitem uma espécie de vertigem ao espectador, enquanto o bebê vibra no vermelho de sua mão esquerda. Este será o conflito principal, um nascimento que leva consigo aquela que o concebe. O quadro de Munch (datado de 1899), por sua vez, coloca no primeiro plano a menina com as mãos nos ouvidos, similar ao seu quadro mais conhecido, *O grito*, enquanto o leito com a mãe morta coloca-se por detrás, em segundo plano. A temática da

¹⁰ Quanto ao vínculo de Arlt com o expressionismo alemão, cf. JORGE, Janete Elenice. *A cidade expressionista de Roberto Arlt: a construção do espaço ficcional em Los siete locos e Los Lanzallamas*, 2009. 107p. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) – Universidade Federal de Santa Catarina, 2009.

¹¹ STEINER, Reinhard. *Egon Schiele. A alma nocturna do artista*. Tradução de Paula Reis. Colônia: Taschen, 1993, p.71.

¹² ONETTI, Juan Carlos. *Cuentos completos*. Montevideo: Ediciones Santillana, 2009, p.304.

doença foi explorada por Munch em vários de seus quadros. Um ano após pintar *A mãe morta e a criança*, ele pinta outro homônimo, aproximando ainda mais a menina ao espectador.

Em suma, alguns críticos apontam estas recorrências temáticas como marca constante de uma atividade literária que se distende ao infinito, como por exemplo Ferro, que afirma que: “[...] la escritura onettiana, impensable como representación de un campo exterior a ella, se da a leer como parte actuante del conjunto de un texto que se está escribiendo constantemente sin fin.”¹³

Sobre o sem fim deste texto, há um paradoxo a ser superado, já que a ânsia de multiplicação da escrita rebela-se contra o conteúdo fúnebre dos textos em si, e que demandaria o aborto da escritura pelo esgotamento dos personagens.

O crítico uruguaio Hugo Verani destaca o universo cada vez mais auto-referente da literatura de Onetti, afirmando que em *La muerte y la niña* se trata de uma limitação de seu mundo narrativo que ameaçaria a compreensão daquilo que lemos¹⁴. Verani prossegue sua análise da *nouvelle* e reitera que ela “se pierde en una serie de recuerdos inconexos, ramificaciones inconexas y digresiones discordes con la unidad narrativa, de débil conexión analógica.”¹⁵ Por fim, complementa sua breve análise de *La muerte y la niña* com as seguintes palavras: “*La muerte y la niña* confirma que el dinamismo evolutivo de la narrativa del escritor uruguayo se ha perdido, se ha agotado.”¹⁶ Este esgotamento apontado por Verani coincide com seu exílio, poucos meses depois e, como já mencionado, esta *nouvelle* será a última publicada em território sul-americano. Faremos nossa leitura de modo a absorver esse esgotamento de forma a enriquecer a nossa leitura, e não simplesmente considerando-a como obstáculo à leitura. Se por um lado Verani considera o universo de *La muerte y la niña* fechado em si mesmo, prejudicando a elucidação do conteúdo narrativo, iremos explorar esta ausência de compreensão. O crítico uruguaio lamenta as inconexões do

¹³ FERRO, Roberto. *Onetti/La fundación imaginada. La parodia del autor en la saga de Santa María*. Córdoba: Alción, 2003, p.7.

¹⁴ VERANI, Hugo. *Onetti: el ritual de la impostura*. Montevideo: Trilce, 2009a, p.167.

¹⁵ Ibid., p.168.

¹⁶ Id., p.168.

relato; neste trabalho elas serão essenciais para desenvolvermos nossa argumentação acerca da origem e da morte.

Mais adiante, ao abordar alguns romances e contos, analisaremos como se dá a complexa equação entre a demanda de infinitização do texto e os limites impostos pelo ato de escrita. O mote principal deste capítulo acompanhará o que Reales comenta: “Para possibilitar a leitura, será necessário ler Onetti *com* Onetti; deixar-se acidentar por seu acidente, entregar-se à (de)formação do olhar que ele se entregou.”¹⁷

Assim, leremos Onetti, ao menos aquele que assina o relato *La muerte y la niña*, levando em consideração os outro(s) Onetti(s), ou melhor, um Onetti que assina sessenta anos de literatura, desde “Avenida de Mayo-Diagonal Norte-Avenida de Mayo” (1933) até o seu último livro *Cuando ya no importe* (1993)¹⁸. Para isto, iremos repassar alguns romances: *El pozo*, *La vida breve*, *Para una tumba sin nombre* e *Cuando ya no importe*, bem como comentar sucintamente alguns contos que serão nomeados ao longo desta análise. A seguir disporei um subcapítulo para cada romance citado e um subcapítulo separado para os contos. Desta forma poderemos agrupar as recorrências daqueles temas antes elencados e perceber como eles estão presentes em *La muerte y la niña*. Portanto, para proceder ao início deste longo percurso deve-se descer ao poço onettiano.

¹⁷ REALES, Liliana. *A vigília da escrita: Onetti e a desconstrução*. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2009, p.35.

¹⁸ Em relação à *Cuando ya no importe* há uma importante pesquisa sendo desenvolvida pelo Núcleo Juan Carlos Onetti de Estudos Literários Latino-Americanos, vinculado à Universidade Federal de Santa Catarina, com os seus manuscritos, coordenado pela professora Liliana Reales, do qual faço parte juntamente com a doutoranda Inês Skrepetz, o mestrando Mauro Enrico Caponi e a graduanda Mariana Stasi. Discutiremos esta pesquisa com mais detalhes no subcapítulo dedicado a ler *Cuando ya no importe*.

2.1 *El pozo* (1939)

Com este livro, lançado em dezembro de 1939¹⁹, quando a segunda guerra mundial já eclodira, o crítico uruguaio Ángel Rama escreve no posfácio de *El pozo*, em seu artigo intitulado “Origen de un novelista y de una generación literaria”, que com a publicação deste livro tem início a narrativa contemporânea no Uruguai²⁰. Publicado quando Onetti contava somente trinta anos, *El pozo* apresenta a personagem Eladio Linacero, considerado o protótipo da personagem onettiana²¹. A sua aventura pode ser vista como a aventura do ser humano, de acordo com as palavras do próprio Onetti. Linacero encontra-se sozinho em seu quarto, cujo interior não parece nada convidativo:

Hace un rato me estaba paseando por el cuarto y se me ocurrió de golpe que lo veía por primera vez. Hay dos catres, sillas despatarradas y sin asiento, diarios tostados de sol, viejos de meses, clavados en la ventana en lugar de vidrios.

[...]

Movía la cabeza de un lado a outro, aspirando, y esto me hacía crecer, yo lo sentía, una mueca de

¹⁹ Omar Prego destaca que Onetti teria redigido uma primeira versão deste livro em 1932: “En 1932, en una sola jornada febril, Onetti escribió la primera versión de su novela corta *El Pozo*, que se extravió.” In: PREGO, Omar. *Juan Carlos Onetti (perfil de un solitario)*. Montevideo: Trilce, 1986, p.37.

²⁰ “Es *El Pozo*, con el cual comienza su carrera un joven escritor que llegará a ser el primer novelista del país, aquel merced al cual nuestra narrativa ingresa a las formas modernas, cultivadas en Europa desde la primera postguerra.” In: PREGO, Omar. “Origen de un novelista y de una generación literaria”, p.37.

²¹ Mario Benedetti, no prólogo de *El astillero*, vê em Linacero e sua aventura um ponto de partida fundamental para o restante da obra de Onetti: “Virtualmente, todas las novelas que siguieron a *El pozo* son historias de seres que empezaron a aceptar y se perdieron, como si el autor creyese que en la raíz misma del ser humano estuviera la inevitabilidad de su autodestrucción, de su propio derrumbe.” In: *El astillero*. Buenos Aires: Espasa Calpe, 1994b, p.13.

asco en la cara. La barbilla, sin afeitar, me rozaba los hombros.²²

Estas são as primeiras palavras presentes no texto, configurando um cenário hermético, caracterizado, sobretudo, pelo aspecto temporal (“hace un rato”) unido ao espanto daquilo que o circunda (“de golpe”, “lo veía por primera vez”). Eladio Linacero está em seu quarto, consumido possivelmente pelo tédio perante a vida, e não podemos deixar de recordar o quarto de van Gogh, ou as cadeiras, tanto a sua quanto a de Gauguin²³. Não obstante, no quarto de Linacero há duas camas, e pelo menos duas cadeiras. A solidão é acentuada pelo vazio do seu companheiro de quarto, o comunista Lázaro, ausente. O odor do quarto descrito tampouco deve ser dos melhores, uma vez que a careta de nojo advém ao rosto de Linacero (“una mueca de asco en la cara”). Muitos leram neste romance de estreia a influência de Dostoiévski (*Memórias do subsolo*), porém não iremos nos deter neste caminho. A vida afetiva de Linacero mostra-se debilitada; sua esposa Cecilia e ele estão pleiteando o divórcio, enquanto as relações com a prostituta Ester e com o poeta Cordes não frutificaram.

Roberto Ferro lê *El pozo* como manifestação da incomunicabilidade, do isolamento do indivíduo e da impossibilidade do signo linguístico carregar algum significado para o outro indivíduo:

La escritura literaria surge como manifestación de la imposibilidad del contacto abierto con el mundo, lo que implica la negación de todo programa realista de representación; esto se corresponde con la caracterización de la actividad de narrar como una creación, en la que el narrador es figurado como un demiurgo.²⁴

²² ONETTI, Juan Carlos. *El pozo* [1939]. Montevideo: Arca, 1994a, p.5.

²³ De 1888 são os três quadros a seguir: *O quarto*, *A cadeira de Vincent com cachimbo* e *A cadeira de Paul Gauguin*. A cadeira de Gauguin apresenta uma riqueza estética que se contrapõe à simplicidade da cadeira de palha de van Gogh.

²⁴ FERRO, Roberto. *Onetti/La fundación imaginada. La parodia del autor en la saga de Santa María*. Córdoba: Alción, 2003, p.81.

A contrapartida disto se dá quando o narrador se converte em criador, forjando para si mesmo múltiplas aventuras. Tal atitude por parte de Eladio Linacero antecipa em onze anos o que será explicitamente desenvolvido por Juan María Brausen, personagem-demiurgo de *La vida breve*. Por um lado, Brausen é a personagem casada com Gertrudis, a mulher que teve seu seio esquerdo extirpado, e enquanto ele forja uma história ambientada em Santa María com seus personagens, será engolido pelo seu próprio ato criador, transformando-se em estátua dessa mítica cidade. Esta estátua aparece em *La muerte y la niña*, e a invocação ao “dios Brausen” será recorrente neste relato: “En *La muerte y la niña* como en ninguno de los textos anteriores se satura la apelación a Brausen.”²⁵

Há, apesar das semelhanças, uma diferença fundamental: em *El pozo* a cidade de Santa María ainda não aparece, sendo ambientada em Montevideu. As alusões a ruas e locais montevidéanos são frequentes: “Después en la rambla, [...]”²⁶; “Todavía estaba empleado en el diario y me iba por las noches al “Internacional”, en Juan Carlos Gómez, cerca del puerto.”²⁷; ““la obligué a vestirse con amenazas y la llevé hasta la intersección de la rambla y la calle Eduardo Acevedo””²⁸; “Detrás de nosotros no hay nada. Un gaucho, dos gauchos, treinta y tres gauchos.”²⁹

Logo, ainda estamos inseridos em solo autóctone, embora Eladio Linacero esteja constantemente inventando histórias para si. Único personagem, assistimos ao longo solilóquio caracterizado como memórias: “No tengo tabaco, no tengo tabaco. Esto que escribo son mis memorias. Porque un hombre debe escribir la historia de su vida al llegar a los cuarenta años, [...]”³⁰. Com estas palavras surpreende-nos Onetti uma vez mais, pois em seu último livro publicado, *Cuando ya no importe*, de 1993, também se afirma que aquilo que está sendo escrito são anotações, memórias e apontamentos: “Ahora, definitivamente, para siempre en Monte, persisto en redactar apuntes porque absurdamente

²⁵ FERRO, Roberto. *Onetti/La fundación imaginada. La parodia del autor en la saga de Santa María*. Córdoba: Alción, 2003, p.332.

²⁶ ONETTI, Juan Carlos. *El pozo* [1939]. Montevideo: Arca, 1994a, p.17.

²⁷ Ibid., p.18.

²⁸ Id., p.22.

²⁹ Id., p.30.

³⁰ Id., p.6.

siento que debo hacerlo como cumpliendo un juramento sagrado que nunca hice pero que lo siento impuesto.”³¹

Voltando ao aspecto da imaginação de *El pozo*, Linacero irá resgatar a aventura que ele tivera com Ana María em uma cabana de troncos quando ele contava quinze ou dezesseis anos. Haverá nesta aventura a presença marcada da morte e da relação sexual forçada e concretizada às escondidas:

Aquello pasó un 31 de diciembre, cuando vivía en Capurro. No sé si tenía 15 o 16 años; sería fácil determinarlo pensando un poco, pero no vale la pena. La edad de Ana María la sé sin vacilaciones: 18 años. 18 años, porque murió unos meses después y sigue teniendo esa edad cuando abre por la noche la puerta de la cabaña y corre sin hacer ruido, a tirarse en la cama de hojas.³²

Esta aventura irá perpassar todo o relato, e a realidade do fato concreto e aquilo que o narrador imagina serão praticamente indiscerníveis. O sonho, a fantasia e a mentira aparecem nesta obra do jovem Onetti. Hugo Verani afirma que em *El pozo* há uma “modulación autoconsciente y metanarrativa”³³ em que já se reflete sobre o próprio ato de criação, cuja consistência será levada ao extremo em *La vida breve*. Verani aproxima este jovem Onetti dos movimentos de vanguarda do início de século pelo fato de mesclar o plano do sonho e da realidade: “Esta disposición a soñar despierto le confiere al mundo onettiano un carácter onírico cercano a tendencias surrealistas.”³⁴ E arremata dizendo que a narrativa onettiana desta época se encontra muito à de outro uruguaio: Felisberto Hernández. De fato, a literatura desenvolvida por Hernández caracteriza-se pelo aspecto fantástico, como, por exemplo, no romance *Las Hortensias*, em que bonecas ganham vida, cuja narrativa está inspirada no conto “Homem de areia” (“*Der Sandmann*”) de Hoffmann, ou nos contos “La casa inundada” e

³¹ ONETTI, Juan Carlos. *Cuando ya no importe*. Alfaguara: Madrid, 1993b, p.123.

³² Id., *El pozo* [1939]. Montevideo: Arca, 1994a, p.7.

³³ VERANI, Hugo. *Onetti: el ritual de la impostura*. Montevideo: Trilce, 2009a, p.53.

³⁴ Ibid., p.53.

“El caballo perdido”. Porém, a *nouvelle* autobiográfica “Por los tiempos de Clemente Colling” (1942) é o texto que mais repercutira em Onetti. A admiração que este devota talvez encontre explicação no fato de Hernández descrever uma Montevideu decadente, com *conventillos*, saturada de alusões a um passado que já não pode ser mais vivenciado com os fatos, mas somente pela memória. O protagonista desta *nouvelle* é Clemente Colling, pianista francês, cego, habitante de um *conventillo*, e que se afasta cada vez mais da vida prática. Sua história nos é narrada por alguém cuja memória não inspira muita confiança: “No sé bien por qué quieren entrar en la historia de Colling ciertos recuerdos. [...] Además tendré que escribir muchas cosas sobre las cuales sé poco.”³⁵ As recordações se desenrolam, e aos poucos travamos contato com seu protagonista.

Neste relato percebem-se as influências desde Proust até Jorge Luis Borges, visto que o conto “Funes el memorioso” permite que sejam feitos alguns paralelos entre as narrativas. Tanto Colling quanto Funes são devorados pela memória: “Aunque su gran facilidad para improvisar y para memorizar, parecía que le hubiera avanzado hasta comerle la mayor parte de la cabeza y del alma; [...]”³⁶, “Había aprendido sin esfuerzo el inglés, el francés, el portugués, el latín. Sospecho, sin embargo que no era muy capaz de pensar. Pensar es olvidar diferencias, es generalizar, abstraer. En el abarrotado mundo de Funes no había sino detalles, casi inmediatos.”³⁷ Não podemos deixar de mencionar a tristeza e a nostalgia que perpassa todo o relato, tão características também em Onetti.

Feita esta breve analogia, temos em *El pozo* breve um início muito semelhante a *La muerte y la niña*: uma morte anunciada nas primeiras páginas. A veracidade do fato não nos pode ser garantida e devemos contentar-nos com a voz opaca do narrador. O pêndulo da verdade-mentira estará colocado no centro desta narrativa: “También podría ser un plan el ir contando un “suceso” y un sueño. Todos quedaríamos contentos.”³⁸ Por acaso este plano não pode ser visto como aquele mapa de Santa María que encontramos em *La vida breve*? Ou

³⁵ HERNÁNDEZ, Felisberto. *Seis relatos magistrales*. Montevideo: Alfaro, 2003, p.17.

³⁶ Ibid., pp. 71,72.

³⁷ BORGES, Jorge Luis. *Ficciones*. Buenos Aires: Alianza Editorial, 2005, p.135.

³⁸ ONETTI, Juan Carlos. *El pozo* [1939]. Montevideo: Arca, 1994a, p.7.

melhor, a própria escrita do livro oscila a partir de um determinado momento entre a vida de Brausen em Buenos Aires e a vida de sua criatura Díaz Grey em Santa María. Por ora, deixaremos em suspenso esta discussão para retomá-la no subcapítulo seguinte, que discorrerá justamente acerca de *La vida breve*. Tenhamos em mente o intercalar entre sonho e realidade.

Retomando o poço de Onetti, desde o início lemos que a intenção de Linacero reside em confundir o campo onírico e a suposta realidade: “Me gustaría escribir la historia de un alma, de ella sola, sin los sucesos en que tuvo que mezclarse, queriendo o no. O los sueños.” De fato, se esta era uma das suas ambições ele logrou obtê-la. Apesar de tudo, prevalece o aspecto de sonho no relato, pelo motivo de que a morte de Ana María irá mostrar-se presente em suas fantasias. Não apenas por isto, mas também porque Linacero é um homem que *escreve* as suas memórias. Outro paralelo é criado em *La vida breve*, já que neste romance Brausen é o escritor de um roteiro de filme que não será rodado em nenhuma tela, exceto na página branca do livro e da pupila do leitor. No entanto, ele mesmo se torna texto. Pressentimos que cada texto de Onetti conduz a outro, algo inevitável quando se deseja abordar de forma abrangente a literatura de Onetti. Os diversos fragmentos do mosaico Onetti vão se relacionando de acordo com a leitura do crítico. As possibilidades de montagem e desmontagem são inumeráveis.

Se por um lado a morte é um tema explícito, vemos que a gênese da vida, isto é, a relação sexual procriadora, encontra-se no relato e atinge seu clímax quando lemos as seguintes palavras:

Yo siento el calor de la chimenea en la espalda, manteniendo fijos los ojos en la raya que separa los muslos, sinuosa, que se va ensanchando como la abertura de una puerta que el viento empujara, alguna noche en la primavera. A veces, siempre inmóvil, sin un gesto, creo ver la pequeña ranura del sexo, la débil y confusa sonrisa.³⁹

Nesta descrição, que pertence ao campo onírico de Eladio Linacero, podem-se associar duas obras de arte: um quadro pintado

³⁹ ONETTI, Juan Carlos. *El pozo* [1939]. Montevideo: Arca, 1994a, p.13.

antes de *El pozo* e uma instalação posterior. São respectivamente, obras de Gustave Courbet e Marcel Duchamp.



Figura 5. *L'origine du monde* – Gustave Courbet



Figura 6. *Étant donnés* – Marcel Duchamp

O primeiro pintara *L'origine du monde* em 1866, enquanto Duchamp insere a sua mulher nua de pernas abertas atrás de uma porta com dois buracos para que a espiemos. Em ambos os quadros, a mulher não nos revela a sua identidade (seus rostos estão ocultos), mas “la raya que separa los muslos” está bem nítida. Ao mesmo tempo em que ela se esconde, mostra. Todavia, a mulher que vemos em Duchamp não possui propriamente um sexo, trata-se de uma fenda. Janis Mink destaca aqui a mulher privada de sexo:

Um breve olhar através dos orifícios prende o observador, fazendo despertar nele um sentimento de alarme e de desespero. Ali, mesmo na sua frente, está um corpo nu de mulher, deitado de costas. Uma mulher pesada ou parecendo inchada, cujo cabelo louro e longo lhe cai para a cara, escondendo a sua identidade. Ela foi abandonada numa clareira para morrer. No entanto, ela consegue segurar uma lanterna a gás acesa, com a única mão que se vê. As pernas estão afastadas com um dos pés tão perto do observador que parece sair do diorama. É esta perna estendida para o observador que lhe atrai os olhos para o entrepernas da figura. Duchamp dispensou os pelos púbicos e os órgãos genitais, não lhe deixando senão uma fenda entre as coxas. Embora não haja dúvidas de que se trata de uma mulher, ela é estranhamente assexuada e parece ter sido violada, embora não se vejam quaisquer contusões.⁴⁰

A leitura que Mink faz do quadro de Duchamp mostra algumas similaridades com o que acontece na literatura de Onetti, principalmente com *La muerte y la niña*. Se antes havíamos mencionado os quadros de Schiele, agora também trazemos para o debate Courbet e Duchamp, possibilitando um debate maior com o campo da pintura.

A mulher estirada no chão, de pernas abertas, supostamente violada; a relação entre sexo e morte permeia este quadro. Poderíamos dizer que o quadro de Duchamp condensa o conteúdo narrativo de *La muerte y la niña*. Assim, temos três pintores que podem dialogar de maneira frutífera com Onetti em seu devido momento. O que gostaríamos de destacar é como esta temática vem sendo desenvolvida por Onetti desde o início de seu trabalho literário.

Por enquanto vimos que há a forte presença da imaginação criativa por parte do narrador e da escrita dentro da escrita em *El pozo*, temas estes que se manterão praticamente em toda a obra de Juan Carlos Onetti. Discutiremos agora quem são as outras personagens que ouvem

⁴⁰ MINK, Janis. *Duchamp*. Tradução de Zita Morais. Colônia: Taschen, 1996, p.89.

as histórias narradas por Linacero. A partir daqui teremos a proliferação da voz, da história, da fantasia para fora do escopo subjetivo daquele que narra. Os interlocutores de Linacero são Ester, a puta, e Cordes, o poeta: “Sólo dos veces hablé de las aventuras con alguien. [...] El resultado de las dos confidencias me llenó de asco. [...] Cordes, primero, y después aquella mujer del Internacional.”⁴¹ As putas proliferarão em Onetti, enquanto o papel de poeta ficará nas mãos de Jorge Malabia, cujo aparição como personagem ainda deve aguardar alguns anos. O último tema, sem esgotar as demais possibilidades, que vemos ser uma recorrência em Onetti é a presença noturna. *El pozo* termina mergulhando na noite, aguardando provavelmente que o sonho retorne e se mantenha:

Esta es la noche. Voy a tirarme en la cama,
enfriado, muerto de cansancio, buscando
dormirme antes de que llegue la mañana, sin
fuerzas ya para esperar el cuerpo húmedo de la
muchacha en la vieja cabaña de troncos.⁴²

A promessa de jogar-se na cama frio e esgotado, morto de cansaço, permanecerá pulsando nas narrativas de Santa María. O monólogo interno de Eladio Linacero, o tempo psicológico mesclado ao tempo “real”, adquirirão uma complexidade muito maior a partir do romance de 1950. Já não teremos uma única personagem, embora Juan María Brausen possa ser visto como a semente das demais personagens. Aqui o processo se ramifica e necessitará da participação ativa do leitor. Acompanhemos agora uma suposta origem para estas narrativas de Santa María e como ela opera dentro do contexto literário de Onetti.

⁴¹ ONETTI, Juan Carlos. *El pozo* [1939]. Montevideo: Arca, 1994a, p.14

⁴² Ibid., p.36.

2.2 *La vida breve* (1950)

Não é nossa intenção entrar em detalhes neste livro repleto de labirintos que conduzem a imbricadas sendas, mas apenas levantar, como foi feito com *El pozo*, algumas analogias com o que é narrado em *La muerte y la niña*. Considerado pela crítica um dos maiores livros da literatura em língua hispânica do século XX, *La vida breve* narra, concomitante à história de Juan María Brausen, o processo do próprio ato de escrita, ou seja, de que maneira um romance vem à luz. Podemos considerá-lo como um livro que questiona e problematiza o ofício de escrever. Ele também representa um marco na literatura de Onetti, pois será o gerador de futuros textos. Se antes da aparição de *La vida breve* Onetti já fazia o uso da citação, inscrevendo em seu texto a marca de outros escritores (Faulkner, Céline, Proust, Jack London, Hemingway), a partir deste livro as remissões serão internalizadas: “A partir de *La vida breve*, la instancia citacional se hace endógena, las repeticiones autorreferenciales comienzan a constituirse en uno de los rasgos distintos de su escritura [...]”⁴³

Através deste gesto de escritura, Onetti demanda do leitor uma atenção redobrada, visto que as remissões internas muitas vezes estão marcadas pela contradição. Santa María nem sempre será abordada como uma cidade, o que ocorre no conto “La novia robada” em que ela é alçada à categoria de país quando se faz o atestado de óbito da personagem Moncha: “Nombre del país en que nació: Santa María.”⁴⁴ Este é apenas um exemplo de como é retomada Santa María e seus habitantes. O anacronismo também atua fortemente, como é o caso de *Juntacadáveres* e *El astillero*. Larsen (também chamado Junta ou Juntacadáveres), a personagem-cafetão de Onetti, morre no romance *El astillero* publicado em 1961, contudo ele protagoniza *Juntacadáveres*, livro publicado três anos mais tarde, e cujo conteúdo narrativo antecede o sucedido em *El astillero*. Logo, exige-se a constante vigília do leitor, como nos alerta Reales: “A desconfianza, lugar de vigília na longa noite

⁴³ FERRO, Roberto. *Onetti/La fundación imaginada. La parodia del autor en la saga de Santa María*. Córdoba: Alción, 2003, pp. 14,15.

⁴⁴ ONETTI, Juan Carlos. *Cuentos completos*. Montevideo: Ediciones Santillana, 2009, p.334.

da literatura de Onetti, pauta não só o seu trabalho textual, mas também o modo como deseja ser lido.”⁴⁵

Muitas personagens se repetem, como por exemplo, o doutor Díaz Grey, primeira criação de Brausen e personagem central em várias narrativas da saga. Em *La muerte y la niña* ele será essencial, pois muitas vezes a voz narrativa confunde-se com sua própria voz. Deve-se salientar que o seu aparecimento se dá ao mesmo tempo em que acontece a invenção de Santa María, ele é a primeira personagem criada. Mas, antes de receber um nome, sua identidade permanece escondida, sabe-se apenas a sua profissão: um médico. Os paradoxos onettianos são estabelecidos desde o início, uma vez que este médico não cura, pelo contrário, ele mesmo é um foco de enfermidade: “Hay un viejo, un médico, que vende morfina. Todo tiene que partir de ahí, de él. Tal vez no sea viejo, pero está cansado, seco.”⁴⁶ A relação com a morfina e a resignação ao saber que também precisa ser curado retorna em *La muerte y la niña*: “Yo sufría la enfermedad de mis enfermos.”⁴⁷

Se por um lado, *El pozo* narrava as aventuras de uma pessoa de quarenta anos, evitando propositadamente descrever a sua infância (“Lo difícil es encontrar el punto de partida. Estoy resuelto a no poner nada de la infancia.”⁴⁸), *La vida breve* repetirá este processo, já que Díaz Grey “nasce” também sem infância, sem adolescência, já imerso na idade adulta. Esse período da vida encontra-se vedado, essa origem, se assim podemos chamá-la, encontra-se vedada em Onetti. Remetendo-nos ao latim, temos o adjetivo *infans*, *antis*, significando aquele que não fala. Tal epíteto pode ser associado com as personagens onettianas, visto que elas desconhecem justamente essa fase da vida em que não haveria linguagem verbal. Paradoxalmente, elas nascem falando através de outro. Todas as personagens pertencem ao ambíguo universo linguístico de Brausen. Em *La muerte y la niña* Jorge Malabia questiona a origem do médico:

⁴⁵ REALES, Liliana. *A vigília da escrita. Onetti e a desconstrução*. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2009, p.155.

⁴⁶ ONETTI, Juan Carlos. *La vida breve* [1950]. Buenos Aires: Punto de lectura, 2007a, p.22.

⁴⁷ Id. *La muerte y la niña* [1973]. Buenos Aires: Corregidor, 1997, p.57.

⁴⁸ Id. *El pozo*. [1939]. Montevideo: Arca, 1994a, p.6.

–Una curiosidad –dijo Malabia–. Una curiosidad muy vieja. Ahora siento que se fue alargando, un proceso de acumulación como dicen los prospectos de los remedios. ¿Quién es usted? Perdón; no me importa, no lo necesito porque puedo verlo y juzgar. Pero, y si me interesa, conocer su pasado, saber quién, qué era usted, doctor, antes de mezclarse con los habitantes de Santa María. Los fantasmas que inventó e impuso Juan María Brausen.⁴⁹

Por sua vez a resposta ecoa a pergunta: “– ¿Mi pasado? – dijo lento, caviloso, Díaz Grey.”⁵⁰, permanecendo a dúvida.

Note-se o destaque que ganha esta personagem a partir de *La vida breve*, pois “tudo deve começar com ele”. Mas há uma origem oculta por detrás dele; Brausen é a personagem que escreve a sua história. E Brausen, por sua vez, é personagem oriunda da mão de Onetti, e está imbuído de escrever um roteiro de cinema a pedido do dono da agência publicitária em que trabalha, Julio Stein. As remissões retroativas jogam com o leitor e o convidam para percorrer esse labirinto em que Ariadne não está para nos orientar. Supostamente a história que Brausen está imaginando deve preencher essa lacuna do roteiro. O próximo passo consiste em nomear a personagem:

No tenía nada más que el médico, al que llamé Díaz Grey, y la idea de la mujer que entraba una mañana, cerca del mediodía, en el consultorio y se deslizaba detrás del biombo para desnudarse el torso, sonriendo, mientras se examinaba maquinalmente la dentadura en el immaculado espejo del rincón.⁵¹

Definido o nome, que podemos traduzir em vernáculo como *Dias Cinzas*, será batizada a literatura subsequente de Onetti. O médico não veste o guarda-pó em sua primeira aparição, mas um terno cinza

⁴⁹ ONETTI, Juan Carlos. *La muerte y la niña* [1973]. Buenos Aires: Corregidor, 1997, p.71.

⁵⁰ Ibid., p.72.

⁵¹ Id. *La vida breve* [1950]. Buenos Aires: Punto de lectura, 2007a, p.24.

(gris/grey): “el médico no estaba en aquel momento con el guardapolvo puesto; tenía un traje gris [...]”⁵². A paleta de Onetti pintará seus quadros através da neblina cinza de suas palavras.

As águas deste batismo são turvas e pouco podemos prever com precisão do que será o destino desta personagem. Funda-se uma literatura rebelde à cristalinidade. Juan María Brausen duplica-se, ou melhor, triplica-se. Expliquemos: Brausen mantém seu nome na relação com Gertrudis; nas visitas posteriores que ele faz à prostituta Queca ele se denomina Arce, evitando revelar seu nome verdadeiro. Até aqui poderíamos dizer que nos encontramos no plano da realidade desta personagem que vive na cidade Buenos Aires. O terceiro nome que aparece é Díaz Grey, este sim pertenceria ao estatuto da ficção, pelo fato de ser a ficção de Brausen. Porém, a ficção já tivera início quando abrimos *La vida breve*; por isto, estamos lançados ao interior de outra ficção.

Num longo estudo em comemoração aos vinte e cinco anos de *La vida breve*, Josefina Ludmer escreve o seguinte:

La vida breve se sitúa, en el interior de la obra de Onetti, en un espacio fundante: allí emergen escenas, motivos, lugares, un tipo de sucesión determinada, un ritmo, una lógica, un modo de abrir y cerrar que en adelante, y hasta *La muerte y la niña*, serán momentos típicamente significativos, reiterados, específicamente onettianos [...] ⁵³

Por sua vez, Juan José Saer denomina a aparição de Santa María como “un espacio imaginario a la segunda potencia”⁵⁴, inaugurando, portanto, uma fundação (Santa María) dentro de outra fundação (escrita/linguagem), caracterizando a escrita dentro da escrita. Contudo, atenta-se para a palavra fundação, ou origem, para valer-nos de um termo que será abordado no capítulo seguinte. Fundar e originar em Onetti são palavras que nos devolvem seu segredo, isto é, elas nos

⁵² ONETTI, Juan Carlos. *La vida breve* [1950]. Buenos Aires: Punto de lectura, 2007a p.24.

⁵³ LUDMER, Josefina. *Onetti. Los procesos de construcción del relato*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2009, p.17.

⁵⁴ SAER, Juan José. *Trabajos*. Buenos Aires: Seix Barral, 2006, p.208.

convidam a refletir sobre qual é o estatuto da origem e o que ela representa em sua literatura. Saer prossegue: “A pesar del origen referencial de la ciudad, estamos ya en otro universo, en el que rigen leyes diferentes.” As leis de Santa María certamente são dúbias, e muitas vezes confundirão o leitor.

Todavía, de acordo com Ludmer, “para que en Onetti haya relato debe ocurrir, en su comienzo, algún tipo de escisión o rajadura.”⁵⁵ Seguindo as palavras de Ludmer, mergulharemos na profunda fenda onettiana. O começo e a cicatriz coabitam. Quando discutirmos a origem no próximo capítulo, veremos como esta relação se dá no caso específico de Afrodite, a deusa da beleza por excelência.

Para iniciar esta discussão, não podemos deixar de citar as palavras inaugurais de *La vida breve*, tão importantes para acompanharmos o desenvolvimento do livro: “– Mundo loco – dijo una vez más la mujer, como remedando, como si lo tradujese.”⁵⁶ A voz que penetra os ouvidos de Brausen é feminina, a fecundação do texto se dá pela palavra de Queca, a prostituta. É uma puta e não um poeta que fecunda o texto.

Conforme Reales: “Desse modo, para que a série de Santa María se *origine* (ou imite a origem), a fecundação parece dar-se pelo sopro de voz feminino.”⁵⁷ E se não fosse suficiente este sopro, ele vem carregado da transgressão, de um mundo louco. Sabendo que Onetti era leitor da Bíblia⁵⁸, trazemos de modo sucinto para nossa análise um trecho da primeira epístola aos Coríntios do apóstolo Paulo:

Com efeito, como o mundo (*ó κόσμος*), por meio da sabedoria, não conheceu a Deus na sabedoria

⁵⁵ LUDMER, Josefina. *Onetti. Los procesos de construcción del relato*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2009, p.27.

⁵⁶ ONETTI, Juan Carlos. *La vida breve* [1950]. Buenos Aires: Punto de lectura, 2007a, p.13.

⁵⁷ REALES, Liliana. *A vigília da escrita. Onetti e a desconstrução*. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2009, p.184.

⁵⁸ Em <http://www.onetti.net/es/advertencias/interrogatorio> lemos que um dos “autores” preferidos de Onetti era a Bíblia. Vários temas bíblicos podem ser lidos em sua obra. Isto não implica em que efeturemos uma leitura de Onetti baseada exclusivamente na Bíblia, mas alguns pontos são interessantes e desejamos expô-los neste trabalho.

de Deus, é pela loucura da pregação (διὰ τῆς μωρίας τοῦ κηρύγματος) que aprouve a Deus salvar os que creem. [...] Pois o que é loucura de Deus é mais sábio do que os homens (ὅτι τὸ μωρὸν τοῦ θεοῦ σοφώτερον τῶν ἀνθρώπων ἐστίν) e o que é fraqueza de Deus é mais forte do que os homens. [...] Mas o que é loucura no mundo (τὰ μωρὰ τοῦ κόσμου), Deus o escolheu para confundir os sábios; o que é fraco no mundo, Deus o escolheu para confundir o que é forte.⁵⁹

Paulo, cujas epístolas procuravam converter o povo grego e latino ao catolicismo, qualifica, ao mesmo tempo em que associa, a sabedoria do homem com a loucura, isto é, a sua insignificância e fraqueza perante a sabedoria divina. Heráclito, séculos antes, anunciava este mesmo pensamento em alguns fragmentos:

En efecto, la naturaleza humana no tiene conocimientos (γῶνμας), pero la divina (sí) los tiene.

El hombre es llamado necio (νήπιος) respecto de la divinidad (πρὸς δαίμονος), tal como el niño (παῖς) respecto de un hombre (πρὸς ἀνδρὸς)

El hombre más sabio (ὁ σοφώτατος), en relación con un dios (πρὸς θεόν), aparecerá como un mono, tanto en sabiduría (σοφία) como en belleza (κάλλει) y en todo lo demás (τοῖς ἄλλοις πᾶσιν).⁶⁰

Claro que se deve tomar o cuidado em não querer atribuir ao deus cristão e monoteísta pregado por Paulo as mesmas características do deus pagão grego levado em consideração por Heráclito, e que de acordo com o fragmento 32 estaria representado na figura de Zeus⁶¹.

⁵⁹ *BÍBLIA*, 1 Cor, 1, 21; 1, 25; 1, 27, pp.1402, 1403.

⁶⁰ PRESOCRÁTICOS. *Fragmentos I*. Traducción y notas: Ramón Cornavaca. Buenos Aires: Losada, 2008, Heráclito, fragmentos 78, 79 e 83, respectivamente.

⁶¹ “Una sola cosa, lo único sabio, no quiere y quiere ser llamado con el nombre de Zeus (οὐκ ἐθέλει καὶ ἐθέλει Ζηνὸς ὄνομα).” Ressoa neste fragmento a antítese, marca característica do pensamento de Heráclito, entre querer e não querer ser chamado com o nome de Zeus.

Na leitura do fragmento 79, chama a atenção o uso do vocábulo *νήπιος*, pois podemos traduzi-lo por aquele “que não fala, menino pequeno, infante, pueril, néscio, débil.”⁶² Se pensarmos na literatura de Onetti, todas os habitantes de Santa María serão néscios a respeito de sua proveniência, são seres que desconhecem sua origem, excetuando Díaz Grey, gérmen primeiro deste demiurgo chamado Juan María Brausen. Algumas páginas antes trouxemos o vocábulo latino *infans*, *antis*, agora o grego *νήπιος*, especificamente no contexto de Heráclito, qualifica o homem como um ente débil, sem voz, perante o divino.

Ao longo de *La vida breve*, Brausen se distancia do seu papel de personagem, metamorfoseando-se em deus onipotente de Santa María. A relação loucura – mundo é latente nas narrativas de Santa María, bem como a ignorância daquilo que se narra. Para verificar como esta loucura prolifera-se até *La muerte y la niña*, citamos:

Loco – dijo Jorge Malabia.

[...]

– Pero – siguió embelesado – no el loco que uno imagina. Usted tiene que entender eso, usted debe saberlo. No el loco amenazante, incoherente, que nos obliga a ponernos en guardia. Esto es otra cosa. Plácido y orgulloso, hablando con seguridad de agente viajero sobre negocios y precios. [...] Las pruebas de su locura y su astuta inmundicia.⁶³

Este trecho encontra-se no penúltimo capítulo da *nouvelle* e se dá entre Jorge Malabia e Díaz Grey. O louco em questão é Augusto Goerdel. Algumas linhas mais adiante menciona-se Brausen: “No entiendo por qué habla de las proezas conyugales de Juan María Brausen, todos sabemos que sigue en las nubes, manejándonos desde el cielo.”⁶⁴ Jorge Malabia intui que é um fantoche de Brausen, e assim

⁶² PEREIRA, Isidro. *Dicionário grego-português e português-grego*. Braga: Livraria A.I., 1998, p.389.

⁶³ ONETTI, Juan Carlos. *La muerte y la niña* [1973]. Buenos Aires: Corregidor, 1997, pp.111, 112.

⁶⁴ ONETTI, Juan Carlos. *La muerte y la niña* [1973]. Buenos Aires: Corregidor, 1997, p.113. Por agora não entraremos em detalhes, isto será feito no capítulo 3, apenas desejamos ir estabelecendo relações que aparecem nos textos e como é conhecido Brausen.

cada um dos habitantes de Santa María se vê controlado por essa figura oculta nas nuvens.

As palavras inaugurais de Queca qualificam o mundo valendo-se do vocábulo louco, inaugurando um *locus* transgressor. Constatamos que o tal mundo associa-se com a fala de Queca, e verificamos que ele pode ser o entorno prostibulário no qual ela está imersa cotidianamente. Reales lê que este mundo particular irá preencher aquele ausente de Brausen: “Queca é a recém-chegada, cuja voz, vinda do “mundo” (prostituta é “mulher da vida, “do mundo”) penetra a falta de mundo, de vida, do apartamento ao lado.”⁶⁵ Brausen e sua esposa Gertrudis habitam um mundo marcado pela dor da perda.

O primeiro capítulo, denominado “Santa Rosa” narra o ato de escuta por parte de Brausen. Seu campo visual está interrompido pela parede que separa seu quarto e o quarto de Queca. Há, entretanto, como dito anteriormente, outra mulher: Gertrudis, esposa de Brausen, que teve seu seio esquerdo amputado. Dividido desde o início entre a ausência da mama e a voz que o preenche do outro lado da parede, Brausen deve superar este conflito e produzir um texto, ou melhor, um roteiro de cinema:

No me sería posible escribir el argumento para cine de que me había hablado Stein mientras no lograra olvidar aquel pecho cortado, sin forma ahora, aplastándose sobre la mesa de operaciones como una medusa, ofreciéndose como una copa.⁶⁶

O roteiro não será escrito; o que ganha consistência é a própria ficção de Brausen, enquanto Santa María, Díaz Grey e demais personagens tomarão conta do espaço narrativo. Talvez estes breves apontamentos sejam suficientes para transportar o leitor ao ambiente enigmático de Santa María. De acordo com Roberto Ferro, o eixo desta cidade mítica é inexistente, ela careceria de um centro que pudesse desvendar uma possível interpretação:

⁶⁵ REALES, Liliana. *A vigília da escrita. Onetti e a desconstrução*. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2009, p.165.

⁶⁶ ONETTI, Juan Carlos. *La vida breve* [1950]. Buenos Aires: Punto de lectura, 2007a, p.16.

En *La vida breve* se narra la ausencia de un centro, es decir, en el despliegue de la narración no hay lugar para una entidad presente única, un punto fijo, sino que el centro es una función, una especie de vacío en el que proliferan las sustituciones. El centro en *La vida breve* envía a una incertidumbre innumerable, la dispersión, el travestismo, paradójicamente, el centro es un lugar de pasaje.⁶⁷

Radicalizando, podemos dizer que a ausência de centro dissemina-se por toda a literatura proveniente daquele sopro de Queca; Santa María não permite a sua captura. No dito por Roberto Ferro sentimos ressoar as palavras de Blanchot, que afirmava que o livro, a obra, mesmo fragmentária, possui um centro, mas que não se encontra dentro dele, e sim fora: “Un libro, incluso un libro fragmentario, tiene un centro que lo atrae: centro no fijo que se desplaza por la presión del libro y las circunstancias de su composición.”⁶⁸

Estamos à deriva da vertigem produzida por *La vida breve*, de um processo que teve início justamente pela ignorância: “El que escribe el libro, lo escribe por deseo, por ignorancia de este centro.”⁶⁹ Continuemos nossa discussão em torno deste centro esquivo verificando os procedimentos de escritura utilizados em *Para una tumba sin nombre*.

⁶⁷ FERRO, Roberto. *Onetti/La fundación imaginada. La parodia del autor en la saga de Santa María*. Córdoba: Alción, 2003, p.180.

⁶⁸ BLANCHOT, Maurice. *El espacio literario [L'espace littéraire – 1955]*. Traducción de Vicky Palant y Jorge Jinkis. Madrid: Editora Nacional, 2002, p.7.

⁶⁹ Ibid., p.7.

2.3 *Para una tumba sin nombre* (1959)⁷⁰

Com a publicação de *Para una tumba sin nombre* Onetti dispõe ao leitor uma série de histórias que se contradizem, semeando, consequentemente, a dúvida. Cada história anula a outra, e a conclusão será a *não conclusão* do que ocorreu “de verdade”. A cada nova história contada, o relato é transfigurado, sofre modificações de acordo com o ponto de vista daquele que narra.

Se com *El pozo* os sonhos de Linacero ainda estavam internalizados no sujeito solipsista, por outro lado, eles já haviam adquirido consistência em *La vida breve* com Juan María Brausen protagonizando e sendo elevado à condição de demiurgo, criador de todas as demais narrativas de Santa María. No presente caso, verificamos como se mesclam as distintas vozes narrativas. Dividida entre o doutor Díaz Grey, criação primeira de Brausen, Jorge Malabia e Tito, a história de Rita circulará de boca em boca, impossibilitada de ser capturada e decifrada de forma unívoca. Acrescenta-se uma quarta história, a de Ambrosio, que apesar de tampouco aparecer como personagem, é tido como o amante e cafetão a morar com Rita, aquele que trouxe o bode para tornar a história de Rita e a sua mendicância mais crível. Contudo, ele não fora o primeiro a conviver com a mulher, pois lemos que houve um precursor: “Porque hubo, en la mitad del segundo año en Buenos Aires, un precursor. Apareció después de un número no excesivo de hombres, después de tareas esporádicas: sirvienta, obrera, vendedora en una tienda.”⁷¹

Enfim, as histórias se multiplicam quando no capítulo III Ambrosio abandona Rita, deixando em seu lugar o bode:

⁷⁰ O livro intitulava-se originalmente *Una tumba sin nombre*, e a partir de 1967 muda-se o título acrescentando-se a palavra “Para”.

⁷¹ ONETTI, Juan Carlos. *Para una tumba sin nombre* [1959]. Montevideo: Arca, 1994, p.39.

A partir de aquí la historia puede ser infinita o avanzar sin descanso, en vano, hacia el epílogo en el cementerio. Creo que faltan pocas palabras, que pueden distribuirse así, entre todas estas cosas [...] El cabrón, que es lo que cuenta.⁷²

O bode inaugura a polissemia do relato. De acordo com Ludmer, a ambiguidade do verbo contar atribuído ao animal está ligado às possibilidades de conjugação verbal e suas variantes: “El relato se aplica, entonces, a diseminar la fórmula de la matriz en todas sus significaciones posibles: yo cuento, yo te cuento, tú cuentas, tus cuentas, eso es lo que cuenta, ella hace un cuento, nosotros dos contamos, él inventó el cuento...”⁷³ Nos próximos capítulos o médico ouvirá os relatos de Jorge Malabia e Tito.

De fato, a história que nos conta Díaz Grey baseia-se, sobretudo, nos relatos ouvidos das demais personagens, obtendo, assim, a sua própria versão do ocorrido. Esta versão surge concretamente no capítulo IV, momento em que Díaz Grey se encontra com Jorge Malabia e lhe mostra tudo o que ele escreveu a respeito da história de Rita: “– Unas pocas páginas – dije al acercárselas –. El insomnio, el aburrimiento y la incapacidad de participar en otra forma.”⁷⁴ Só que antes de que ele mostrasse as páginas escritas, há menção ao esquecimento da história: “Ya había casi olvidado la historia de Rita y el chivo; [...]”⁷⁵ Pode ser que o médico finja desinteresse pelo transcurso da história de Rita, mas será a sua história que prevalecerá no último capítulo, como veremos adiante.

Como costuma acontecer, ele primeiro ouve atentamente os seus “pacientes”, para em seguida relatar o seu “diagnóstico”. Deve-se estar atento ao papel desempenhado pelo médico em *Para una tumba sin nombre*, pois o relato está permeado pela sua voz narrativa. Pode-se afirmar que este relato aproxima-se muito do construto narrativo de *La*

⁷² ONETTI, Juan Carlos. *Para una tumba sin nombre* [1959]. Montevideo: Arca, 1994, pp.48,50.

⁷³ LUDMER, Josefina. *Onetti. Los procesos de construcción del relato*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2009, p.175.

⁷⁴ ONETTI, Juan Carlos. *Para una tumba sin nombre* [1959]. Montevideo: Arca, 1994, p.54.

⁷⁵ Ibid., p.53.

muerte y la niña, por diversos motivos: a história circula de boca em boca, Díaz Grey atua como narrador, Jorge Malabia é o arauto das mortes (de Rita em *Para una tumba sin nombre*, e de Helga Hauser em *La muerte y la niña*), o final do relato devolve-nos à cena inicial, isto é, o caixão de Rita cujo interior não saberemos se carrega ou não um corpo verdadeiro.

Segundo Ludmer esta narrativa caracteriza-se como uma “vasta metáfora de la creación literaria; su tema esencial es el acto creador.”⁷⁶ Tal metáfora estava explícita em *La vida breve*. No entanto, em *Para una Tumba sin nombre*, Santa María situa-se como *locus* privilegiado para as histórias fantasmas, já que nenhuma delas se sustenta por muito tempo, que ali serão narradas. Ludmer faz uso da palavra “multivalente” para classificar esta narrativa, e afirma que: “Esta fórmula tiene validez hasta la aparición de *La muerte y la niña* (Buenos Aires, Corregidor, 1973) donde se extreman los mecanismos de vaciamiento del texto.”⁷⁷ Isto demonstra que Onetti torna a sua escrita, e conseqüentemente, a sua leitura, uma atividade que discute acerca de sua possibilidade de apreensão. Ou seja, o que é narrado perde seu valor de verdade, “El texto no tiene un desenlace definitivo, no cierra los sentidos, no concluye.”⁷⁸ Estas mesmas palavras podem ser usadas para definir o que lemos em *La muerte y la niña*, pois ao final da leitura não poderemos concluir absolutamente nada. Para reforçar, citamos as seguintes palavras de Reales: “*Para una tumba sin nombre* nega a si aquilo que a determina de antemão: narrar; ela não funciona e é sua extraordinária disfunção o que põe em xeque o instrumental cognitivo e interpretativo de que dispomos.”⁷⁹ O desafio da leitura adquire proporções cada vez maiores dentro do âmbito narrativo onettiano. Já não se trata mais de capturar significantes e estabelecer significados fixos capazes de elucidar o narrado.

Os livros que foram até agora analisados neste trabalho, demonstram uma complexidade cada vez maior, tornando a leitura não uma atividade singular, mas multiplicando-a e forçando o leitor a tentar

⁷⁶ LUDMER, Josefina. *Onetti. Los procesos de construcción del relato*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2009, p.157.

⁷⁷ *Ibid.*, p.157.

⁷⁸ *Id.*, p.157.

⁷⁹ REALES, Liliana. *A vigília da escrita: Onetti e a desconstrução*. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2009, p.83.

resolver o quebra-cabeça, frustrando-o pela impossibilidade do mesmo. Onetti, ao multiplicar as vozes que contam a história, discute o papel da linguagem como instância comunicativa privilegiada, revelando quão infrutífero é narrar quando o fato já está consumado. Esta fórmula cética encontrava-se em *El pozo*: “¿Por qué hablaba de comprensión, unas líneas antes? Ninguna de esas bestias puede comprender nada. Es como una obra de arte. Hay solamente un plano donde puede ser entendida.”⁸⁰ Mas o único que nos resta é acompanhar as palavras de Onetti, de cada uma de suas personagens, acompanhando como as palavras adquirem vida própria, jogando com o leitor como se lhe quisesse dar um xeque-mate.

Quanto ao enredo do livro, ele gira em torno da personagem Rita e do bode (“chivo” em espanhol) que a acompanha através de todo o relato, sendo, inclusive, trazido ao enterro. Por narrar desde o início do relato o cortejo fúnebre de Rita, *Para una tumba sin nombre* vincula-se diretamente com *La muerte y la niña*. A morte inscreve-se como a possibilidade de abertura do texto. Começar a leitura destes dois textos implica em nos inserir como testemunhas de uma morte.

Contudo, não apenas por esta razão, mas a procura por solucionar o motivo desta morte, a descrição de quem era Rita, sofrerá a cada história narrada modificações que complicarão a resolução do enigma. Estamos, portanto, diante da ausência de uma verdade única. Conforme Reales: “A escrita é sempre ausência, a falta, daquilo que se persegue; é o lugar da ausência.”⁸¹ As vozes que trazem novas versões do crime apenas apagam o relato anterior, da mesma forma que este será apagado pelo próximo, até encontrar a nulidade total do que se lê. Nem sequer o início do relato conduz a leitura para alguma análise mais crível, pois todas as histórias foram ouvidas de um terceiro, e assim, ela vai circulando sem jamais atingir seu centro verídico. A fonte de todas essas histórias também é uma contadora de histórias. Rita mente para desvencilhar-se de sua situação de mendicância: “Rita cuenta un cuento; se trata del engaño, de la mentira: del cuento del tío. Pero el relato se abre con la muerte de Rita; la cuentista ya no “cuenta el cuento.””⁸² A

⁸⁰ ONETTI, Juan Carlos. *El pozo*. [1939]. Montevideo: Arca, 1994a, p.17.

⁸¹ REALES, Liliana. *A vigília da escrita: Onetti e a desconstrução*. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2009, p.45.

⁸² LUDMER, Josefina. *Onetti. Los procesos de construcción del relato*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2009, p.174.

mentira invade a narrativa, as histórias que vão surgindo buscam resolver esse enigma posto desde o começo, essa tumba com ou sem Rita nos espreita com olhos vigilantes. Jorge Malabia, afirma que “Nunca vi verdaderamente la historia completa.”⁸³, e arremata dizendo algo que marcará o tom de todo o relato:

Y ni siquiera cuando hablábamos con Tito de la historia pude sentirla como una cosa completa, con su orden engañoso pero impecable, como algo con principio y fin, como algo verdadero, en suma. Tal vez ocurra ahora, cuando se la cuente, si encuentro la manera exacta de hacerlo.⁸⁴

Todas as personagens são cegas diante dessa verdade hipotética que circundaria a possível história de Rita e sua morte. *Para una tumba sin nombre* não narrará se Rita morre, e se a resposta fosse afirmativa, quem a matou. Exatamente o que aconte em *La muerte y la niña*. Se Helga Hauser pariu o filho(a) que a mataria, Augusto Goerdel é realmente o culpado? As vozes das personagens espalham notícias, rumores enganosos nas narrativas de Onetti. Cada um possui o seu próprio ponto de vista. Aquele que lê também possui o seu e participa da construção literária.

Logo no primeiro parágrafo verifica-se que há um “nós” que narra, e este nós afirma que:

Todos nosotros sabemos cómo es un entierro en Santa María. Algunos fuimos, en su oportunidad, el mejor amigo de la familia; se nos ofreció el privilegio de ver la cosa desde un principio y, además, el privilegio de iniciarlas.⁸⁵

De entrada somos convidados a habitar este “nós”, como se o leitor de Onetti já soubesse de antemão como será o desenrolar desta história. Mas, lentamente, o nós perde intensidade e se converte, após uma marca textual (um espaço em branco no texto), na voz narrativa de

⁸³ ONETTI, Juan Carlos. *Para una tumba sin nombre* [1959]. Montevideo: Arca, 1994, p.21.

⁸⁴ Ibid., p.21.

⁸⁵ Id., p.5.

Díaz Grey. A partir de então, o médico se apropria da narrativa. Conforme Ferro:

En el relato esta extrañeza provoca una primera transformación de la seguridad y del amparo del nosotros, que ya había instalado la historia de este lado del Fundador, “desfilamos todos nosotros por la ciudad, por el costado de la plaza Brausen”, se pasa a la perspectiva de un yo, el del doctor Díaz Grey. Este cambio está marcado por un espacio en blanco, el desplazamiento se hace en la escritura con un salto.⁸⁶

Apoderando-se da palavra, Díaz Grey estabelecerá longas conversas, primeiro com Jorge Malabia, que lhe contará a sua história, e posteriormente com Tito, amigo de Malabia e que também possui a sua versão. Através destes dois sujeitos, o médico vai tecendo seu conto. Os três últimos capítulos do livro condensam a tensão que se encontra desde a primeira linha do relato, pois teremos três histórias diferentes em cada um dos capítulos. O capítulo IV narra o encontro de Díaz Grey com Jorge Malabia, como visto acima, dando ênfase aos apontamentos do médico, às suas adivinhações da história de Rita, de acordo com suas palavras: “– Bueno, me puse a adivinar cosas y las escribí.”⁸⁷ Lentamente, somos introduzidos no universo de Díaz Grey, a sua narrativa vai insinuando-se, já não sabemos qual história seguir, pois todas parecem afastar-nos cada vez mais de sua conclusão. Pode-se pensar que não houve história alguma, e que eles apenas conversam para preencher o vazio da vida. Malabia apenas acena com a cabeça, concordando com a história escrita pelo médico: “– Es muy bueno eso – murmuró con seriedad y como si se lo dijera a sí mismo, contento, un poco asombrado.” Estamos diante de uma personagem que lê outra personagem, Malabia está lendo os escritos de Díaz Grey, e o leitor por sua vez lê quem? Quando termina de ler, Malabia parabeniza, como se temesse um mal-entendido, o médico por ter adivinhado tudo:

⁸⁶ FERRO, Roberto. *Onetti/La fundación imaginada. La parodia del autor en la saga de Santa María*. Córdoba: Alción, 2003, p.247.

⁸⁷ ONETTI, Juan Carlos. *Para una tumba sin nombre* [1959]. Montevideo: Arca, 1994, p.54.

– Las adivinó. Todo fue así, solo que... – Tal vez no estuviera muy seguro del tipo de mentira que era conveniente usar para destruir aquel pasado. Volvió a sentarse y volvió a sonreír con disculpa-. Es sorprendente. Hubo un hombre que inventó el cuento para viajeros, otro que agregó el detalle del chivo, absurdo pero eficaz. [...] Así que yo pasé a ser el hombre de turno y algo más.⁸⁸

Díaz Grey afirma que falta apenas o final da história, mas que tal conclusão será fácil, pois ele esteve no cemitério, acompanhou o ritual funerário: “Sólo faltaría escribir el final; pero esto es más fácil, en un sentido, porque lo conozco: el velorio, el entierro.” Logo, o texto remete ao início do relato. Fechar um relato em Onetti é voltar a lê-lo; significa retomar o ponto de partida. Entretanto, este ponto de partida não conduz a nenhuma parte. Intensifica-se a complexidade da história quando Malabia relata que a mulher que morreu não foi Rita, mas uma prima sua proveniente de Santa María:

– No era Rita – repitió con algo de solemnidad, todavía sonriéndome –. Era una parienta, una prima, no una de las fabulosas, como usted dice, parientas de Villa Ortúzar, sino una palpable y visible y audible, le doy mi palabra, que fue desde aquí, desde Santa María. Otra mujer y casi otra historia.⁸⁹

Malabia menciona outra mulher, que apenas mais tarde, na próxima “consulta” de Díaz Grey, será denominada por Tito como sendo Higinia. Malabia “le da la palabra” a Díaz Grey, mas como acreditar em tantas histórias?

O capítulo V está dedicado a narrar o encontro de Díaz Grey com Tito, companheiro de Malabia e que também possui a *sua* história de Rita. O encontro se dá casualmente, segundo nos afirma o médico, no Mercado Viejo, “El segundo encuentro fue también casual, por lo menos en parte. Había hecho una visita cerca del Mercado Viejo y anduve

⁸⁸ ONETTI, Juan Carlos. *Para una tumba sin nombre* [1959]. Montevideo: Arca, 1994, pp.55,56.

⁸⁹ Ibid., p.57.

caminando [...]”⁹⁰, enquanto Tito, mais gordo, está sentado sozinho brincando com as crianças pobres da rua que se divertem com ele. A brincadeira consiste em deixar balas na palma da mão e esperar que as crianças venham pegá-las. Repentinamente, ele fecha a mão e captura sempre a mesma menininha, continua o ritual soltando-a, rindo para o céu. Díaz Grey o observa e se aproxima para conversar, para ouvir mais uma versão dessa história contaminada. Díaz Grey inicia a conversa lembrando que ambos compartilhavam um quarto num hotel, perto de Constitución; Tito confirma esta informação. Em seguida, o médico envereda para o caminho que todos trilham, a história de Rita: “Pero hay algo que me interesa especialmente. Un detalle, una trampa acaso, una modificación. Hablo de la historia que usted conoce, Rita y el chivo.”⁹¹ Notória a curiosidade do médico, o afã em perscrutar os meandros de uma história que se rebela contra uma interpretação. Nesta breve fala ele faz uso de três palavras que gradativamente deformam a história de Rita; primeiro ele menciona que deseja um “detalle”, depois levanta a hipótese de ser uma “trampa”, e por último, a distorsão adquire seu grau mais alto, pois se trata de uma “modificación”. Estas palavras denotam bem o que ocorre na narrativa, já que o detalhe transforma-se em armadilha, a qual acaba modificando a história *ad infinitum*. Este movimento nega a singularidade de uma única história, de um único sentido para o que se lê.

Tito ouve, portanto, as palavras de Díaz Grey e se surpreende de que ele conheça a história: “—Conozco la historia. No pensaba que la conociera usted. Jorge la debe haber contado y vaya a saber cómo.”⁹² Aqui podemos desconfiar que Tito queira atribuir veracidade apenas ao seu ponto de vista, convencendo o médico de que Malabia fora o primeiro a distorcer a história. Díaz Grey faz um pequeno resumo da história que ele conhece, e Tito lhe diz que “hay cosas que Jorge no sabe.”⁹³ A dúvida, porém, é saber se Rita morrera, ou se havia realmente outra mulher, sua prima, que morrera em seu lugar. Tito não hesita, e responde-lhe prontamente: “—¿Si era Rita? Claro que era Rita. Ya estaba

⁹⁰ ONETTI, Juan Carlos. *Para una tumba sin nombre* [1959]. Montevideo: Arca, 1994, p.62.

⁹¹ Ibid., p.68.

⁹² Id., p.68.

⁹³ Id., p.69.

tuberculosa cuando la descubrí en la estación.”⁹⁴ O médico insiste em saber mais a respeito da prima de Rita, e indaga Tito para que busque em sua memória algo a respeito desta prima. A resposta dele está mesclada de raiva contra Malabia e procura saber o que mais ele contou ao médico: “¿Qué le dijo de mí? –Casi nada. Usted aparece, nomás, en el principio de la historia.”⁹⁵ Neste trecho aparece a maestria literária de Onetti e o controle que ele possui de sua narrativa e os jogos ambíguos; Díaz Grey afirma que Tito aparece apenas no início da história (contada por Malabia), mas já estamos nas últimas páginas do livro, cuja história, como veremos adiante, pertence ao médico. Princípio e fim, como dissemos, são confundidos ao lermos uma narrativa de Onetti.

Tito acusa Jorge Malabia de ter sido o responsável pela morte de Rita, de que ele havia substituído Ambrosio (o homem que trouxe o bode para Rita), passando a conviver com ela sem abandonar o leito, despencando num ócio profundo:

Porque él, mi amigo, sin necesidad ninguna, por puro juego, se dedicó a vivir de ella, de lo que ganaban, con limosnas, mentiras o pindongueando, Rita y el chivo. Porque ya no tenía que pagar pensión, vivía en la inmundia pieza de ella, o de ellos. Con el dinero que le mandaba el padre podía haber alimentado a Rita (y al chivo, claro) de manera decente; podría, tal vez, haberla curado. Pero él se estaba casi día y noche tirado en la cama, mirando las mugres sucesivas de los techos (se mudaban, aproximadamente, cada mes) esperando que ella volviera de hacer la calle trayéndole una botella de vino y algún paquete grasiento de comida.⁹⁶

Percebemos como as histórias vão adquirindo novos adendos, são acrescentados *detalhes*, *armadilhas*, *modificando* o que lemos. Tito afirma que se deitava com Rita várias vezes, com a intenção de que o dinheiro pago para a relação sexual pudesse ajudá-los (Rita e Malabia)

⁹⁴ ONETTI, Juan Carlos. *Para una tumba sin nombre* [1959]. Montevideo: Arca, 1994, p.69.

⁹⁵ Ibid., p.70

⁹⁶ Id., 72.

com as necessidades cotidianas. Ao dizer isto, afirma que a sua história é realmente a verdadeira: “Y ahora me acuerdo de lo más importante de la historia, de la verdadera, de ésta que le estoy contando.”⁹⁷ O final do diálogo entre Tito e Díaz Grey antecipa a negação da morte de Rita que será manifestada por Malabia pouco depois; eis o que diz Tito em relação à suposta morte da prima Higinia: “Entonces yo creo que la mentira del entierro de Higinia proviene de esto, de esta vergüenza que quiere olvidar, suprimir. ¿Me entiende? Un afán de negar.”⁹⁸ Este mesmo “afán de negar” encontraremos em *La muerte y la niña*, quando, também no final do relato, Augusto Goerdel vai pessoalmente falar com Díaz Grey e para provar sua inocência lhe deixa algumas cartas, mostrando que as datas de sua ausência não o poderiam culpar de ser o pai da criança: “Yo no maté a Helga. Nada tuve que ver con el embarazo y el parto. [...] Pero le pido que lea las cartas y las haga conocer.”⁹⁹

Díaz Grey, não satisfeito com a conversa travada com Tito, decide procurar imediatamente Malabia, mas o encontra apenas no terceiro dia. Assim que o encontra, quando está indo pela manhã ao hospital, Malabia o intercepta e pergunta se ele deseja saber algo mais da história. O médico convida-o para que conversem à noite. A noite também é o momento em que ambos conversam em *La muerte y la niña*: “Malabia llegaba al empezar las noches y yo renunciaba a mi ajedrez, a mis solitarios, y a Bach.”¹⁰⁰ Malabia irrita-se, mas parece obedecer. Pouco depois, ele decide negar toda a história. O afã de negar, que já tinha sido abordado por Tito, é agora proferido pelo próprio Malabia. A sua negação assemelha-se à negação de Augusto Goerdel em *La muerte y la niña*. A história ameaça ser destruída, e esta negação máxima pode ser compreendida como mais uma possibilidade entre as inúmeras encontradas ao longo do relato. Vejamos o que nos diz Malabia, ao mesmo tempo em que nega o encontro com Díaz Grey naquela noite:

—Me gusta verlo y estar con usted — dijo —. Por muchas razones. Pero no quiero seguir con esto. No vaya hoy a verme. Hubo una mujer que murió

⁹⁷ ONETTI, Juan Carlos. *Para una tumba sin nombre* [1959]. Montevideo: Arca, 1994, p.74.

⁹⁸ Ibid., p.75.

⁹⁹ Id. *La muerte y la niña* [1973]. Buenos Aires: Corregidor, 1997, p.127.

¹⁰⁰ Ibid., p.131.

y enterré. Y nada más. Toda la historia de Constitución, el chivo, Rita, el encuentro con el comisionista Godoy, mi oferta de casamiento, la prima Higinia, todo es mentira. Tito y yo inventamos el cuento por la simple curiosidad de saber qué era posible construir con lo poco que teníamos: una mujer que era dueña de un cabrón rengo, que murió, que había sido siervienta en casa y me hizo llamar para pedirme dinero. Usted estaba casualmente en el cementerio y por eso traté de probar en usted si la historia se sostenía. Nada más.¹⁰¹

Jorge Malabia tenta reduzir tudo a uma morte comum, uma mulher qualquer que fora enterrada. Ele opta por não encontrar-se com Díaz Grey à noite, e sua fala exclui a possibilidade de prosseguir investigando a história de Rita (“Y nada más”). Talvez esteja dominado pelo medo, um sentimento de culpa similar ao vivenciado por Augusto Goerdel, e procura dissuadir o médico de que houve uma mulher chamada Rita, afirmando que tudo fora invenção dele e de Tito. Aqui vemos uma profunda relação simétrica entre *La muerte y la niña* e *Para una tumba sin nombre*. A história se esvai, cedendo lugar à dúvida posta pela narrativa criada de Díaz Grey.

Ironicamente, o relato vai se concentrando cada vez mais no ponto de vista de Díaz Grey, apesar das três histórias narradas por Malabia, Tito e novamente Malabia negando ambas. Um dos últimos pedidos de Malabia é que a história seja considerada uma invenção de todos, uma ficção conjunta: “La dejamos así, como una historia que inventamos entre todos nosotros, incluyéndolo a usted.”¹⁰² A primeira pessoa do plural surge novamente neste diálogo, remetendo ao nós escrito logo nas primeiras linhas do texto. Uma vez mais, o leitor encontra-se habitando este nós, já que a sua leitura também contribui para o nascimento de *outra* história. Onetti joga com a ambiguidade o tempo todo, e lemos isto nas palavras de Díaz Grey, cuja resposta expande o que fora dito por Malabia:

¹⁰¹ ONETTI, Juan Carlos. *Para una tumba sin nombre* [1959]. Montevideo: Arca, 1994, p.76.

¹⁰² *Ibid.*, pp.76, 77.

Sí. Quiero decir que da para mucho más, la historia; que podría contarla de manera distinta otras mil veces. Pero tal vez sea cierto que no valga la pena. Iba a ir a sua casa solo para preguntarle una cosa, para pedirle que me hablara del velorio en que estuvieron más, por muchas horas, que la muerta, usted y el chivo. Eso es lo único que me importa.¹⁰³

O diálogo continua com Malabia retomando a história, afirmando que ela existiu, e concluindo dizendo que com as informações que ele deu ao médico encontra-se material suficiente para construir o seu relato: “Con esos datos puede hacer su historia.”¹⁰⁴

A contradição adquire nestas páginas finais uma tensão muito forte, pois no mesmo capítulo lemos agora quatro histórias; retomemos: 1) Tito, 2) Malabia, 3) Malabia nega a história, 4) Malabia volta a confirmar a veracidade da história. E uma quinta que está em andamento não apenas neste capítulo, mas ao longo de toda a narrativa, a história de Díaz Grey, que se alimenta de todas as demais.

O capítulo VI, o derradeiro, apenas confunde ainda mais tudo o que está escrito nas páginas anteriores. Uma carta de Tito chega às mãos de Díaz Grey, em que aquele confessa que conhecera Ambrosio, o homem que trouxera o bode para a vida de Rita. A reação do médico é de rasgar a carta e *enterrá-la* na escrivania. As palavras de Tito são enterradas, elas estão mortas para o médico, que tanto necessita delas para escrever a sua própria versão da história. O gesto final acompanha o tom fúnebre da *nouvelle*, e o balanço final do que lemos vincula-se com o dito pelo médico de Santa María:

Y, más o menos, esto era todo lo que yo tenía después de las vacaciones. Es decir, nada: una confusión sin esperanza, un relato sin final posible, de sentidos dudosos, desmentido por los mismo elementos de que yo disponía para formarlo.¹⁰⁵

¹⁰³ ONETTI, Juan Carlos. *Para una tumba sin nombre* [1959]. Montevideo: Arca, 1994, p.77.

¹⁰⁴ Ibid., p.77.

¹⁰⁵ Id., p.79.

O antepenúltimo parágrafo retoma, através de Díaz Grey, a frustração de não poder “contar o conto”. Concentra-se nesta personagem a impossibilidade última de transformar em literatura o ocorrido com Rita. O que resta da história é um nada, uma confusão sem esperança. Todos falharam, inclusive nós leitores, em tentar dar-lhe um sentido à história de Rita e seu bode.

A sensação de ter sido enganado durante toda a narrativa atinge seu ápice com a confissão de Díaz Grey, já que ele mesmo insinua a farsa no capítulo final:

Y cuando pasaron bastantes días de reflexión como para que yo dudara también de la existencia del chivo, escribí, en pocas noches, esta historia. La hice con algunas deliberadas mentiras; no trataría de defenderme si Jorge o Tito negaran exactitud a las entrevistas y no me extrañaría demasiado que resultara inútil toda excavación en el terreno de los Malabia, toda pesquisa en los libros del cementerio.¹⁰⁶

No entanto, foram lidas cerca de oitenta páginas, e a(s) história(s) permaneceu(eram) diante de nossos olhos durante a leitura.

Por fim, o último parágrafo indica que momentaneamente a literatura, despreocupando-se do que trata a história, obteve seu triunfo:

Lo único que cuenta es que al terminar de escribirla me sentí en paz, seguro de haber logrado lo más importante que puede esperarse de esta clase de tarea: había aceptado un desafío, había convertido en victoria por lo menos una de las derrotas cotidianas.¹⁰⁷

Este final parece esconder a voz que enuncia tais palavras; não se sabe se é Díaz Grey quem nos fala, ou a própria voz da literatura. O desafio de transformar em palavras um fato que não se revela, o

¹⁰⁶ ONETTI, Juan Carlos. *Para una tumba sin nombre* [1959]. Montevideo: Arca, 1994, p.77.

¹⁰⁷ Ibid., p.77.

obstáculo que se encontra na literatura, vem ao encontro com o que é narrado em um conto de Julio Cortázar, “Las babas del diablo”, cujo desenlace se aproxima de *Para una tumba sin nombre*:

Lo que queda por decir es siempre una nube, dos nubes, o largas horas de cielo perfectamente limpio, rectángulo purísimo clavado con alfileres en la pared de mi cuarto. Fue lo que vi al abrir los ojos y secármelos con los dedos: el cielo limpio, y después una nube que entraba por la izquierda, paseaba lentamente su gracia y se perdía por la derecha.¹⁰⁸

A analogia reside na ampla abertura proporcionada pela literatura, pelo jogo da imaginação. Se “Las babas del diablo” narra a incessante busca de imagens nas fotos tiradas no parque em que ocorrera o suposto crime com o intuito de ter provas, *Para una tumba sin nombre* procura dar vida a um relato morto desde o seu começo, desde sua origem que cada vez é outra, pois o fim remete ao início, incessantemente. A vitória consiste em ter sido escrita uma história, não importa *qual* e o *que* ela conta. A pergunta metafísica socrática está abolida.

Com esta análise de *Para una tumba sin nombre* podemos aproximar-nos do que será narrado em *La muerte y la niña*, com uma diferença suficiente para tornar a *nouvelle* publicada em 1973 ainda mais complexa, visto que: “Se a Rita viva (ou presente) é aquela que diz, a que conta para sobreviver, a Rita morta (ou ausente) é aquela sobre a que se diz e se escreve.”¹⁰⁹ No entanto, Rita está morta em todas as ocasiões; ela é fruto de bocas, de vozes, cujo intuito consiste em apropriá-la para suas respectivas histórias. Desta mesma forma, Helga Hauser será possuída pelas vozes das personagens Díaz Grey, Jorge Malabia e Augusto Goerdel. O próximo romance analisado será *Cuando ya no importe*, que acompanhará o fim do médico de Santa María,

¹⁰⁸ CORTÁZAR, Julio. “Las babas del diablo” in: *Ceremonias*. Buenos Aires: Biblioteca de bolsillo, 1992, pp.214,215.

¹⁰⁹ REALES, Liliana. *A vigília da escrita: Onetti e a desconstrução*. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2009, p.117.

imiscuído a várias situações controversas, como a relação incestuosa com a sua filha Elvira.

2.4 *Cuando ya no importe* (1993)

Publicado em 1993, um ano antes da morte do escritor, *Cuando ya no importe* é considerado um livro que não permite ser rotulado dentro de um gênero fixo. Alfaguara, editora espanhola, publicou-o com as datas presentes nos calendários em que Onetti escrevia, embora ele também usasse como suporte cadernos, cadernetas de anotação e papéis avulsos. Logo, a editora espanhola optou por dar ênfase ao caráter cronológico presente neste livro, apesar da literatura de Onetti ser bastante anacrônica, jogando muitas vezes com a linearidade da escrita e com a sequência espaço-temporal de suas histórias. Desta forma, o leitor acostumado com as idas e vindas temporais onettianas, poderia indagar-se se as datas presentes são críveis ou não, se elas realmente estabelecem alguma cronologia dentro da narrativa, ou se apenas revelam o vagar vertiginoso do tempo. Inserir estas datas no último livro de Onetti poderia representar a falsa crença em apreender nas malhas literárias o fugidio tempo de suas narrativas.

Muito já se escreveu a respeito do texto publicado pela editora Alfaguara, gerando ricas discussões sobre a montagem desta última narrativa de Santa María. Por exemplo, Daniel Balderston, cujo trabalho em torno destes manuscritos é importante e nos auxiliou em nosso próprio trabalho, afirma que: “Es difícil a su vez contar lo que sucedió con esta breve y fuerte novela final, que escribía febrilmente tanto de noche como de día Onetti ya consciente del poco tiempo que le quedaba.”¹¹⁰ Onetti, então com 84 anos, vivia exilado em Madrid há quase vinte anos, debilitado e “tirado en la cama” como suas personagens. Isto colabora para a difícil análise do livro, pois é provável que após a redação dos manuscritos Onetti já não contasse com forças suficientes para efetuar uma leitura minuciosa a fim de estabelecer uma “história final” e definitiva. Balderston, ao final de seu artigo, aponta o caráter memorial encontrado em *Cuando ya no importe*: “*Cuando ya no importe*, recordémoslo otra vez, es un texto retrospectivo, en que fragmentos de experiencias vividas mucho antes, y en otro país, se

¹¹⁰ BALDERSTON, Daniel. ““Hagan lo que quieran”: en torno a los manuscritos de *Cuando ya no importe*. In: *Fragmentos*, nº20, pp.103-108, Florianópolis, jan-jun/2001, p.103.

cuentan desde el exílio, la vejez y la enfermedad.”¹¹¹ No mesmo caminho, Reales destaca que este texto requer do leitor uma certa fidelidade, visto que vários são os motivos retomados: “Leer *Cuando ya no importe* requiere que se haya leído o releído todo lo escrito desde *El pozo*.”¹¹²

Embora Díaz Grey esteja presente em *Cuando ya no importe*, quem nos narra é Juan Carr (qualificado como amigo por Díaz Grey¹¹³), e que nos manuscritos aparecera como Cabot; a modificação do nome ocorreu na passagem do manuscrito para o material datilografado. John Cabot, navegador italiano (Giovanni Caboto) que explorou o continente americano, além de possuir um diário de bordo no qual anotava as impressões do novo continente, enriquece ainda mais a leitura. A alusão ao nome do navegador contribui para essa odisseia nos mares onettianos, em que a bússola nunca aponta para o norte. Acompanhar este processo de seleção, trocas e correções, permite ao pesquisador visualizar como foi pensado o último livro de Onetti.¹¹⁴

¹¹¹ BALDERSTON, Daniel. ““Hagan lo que quieran”: en torno a los manuscritos de *Cuando ya no importe*. In: *Fragmentos*, nº20, pp.103-108, Florianópolis, jan-jun/2001, p.107.

¹¹² REALES, Liliana. “El archivo Onetti, tiempo después”. In: *Os anos de Onetti na Espanha*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2010, p.83.

¹¹³ Na carta enviada por Díaz Grey a Carr lemos “Amigo Carr”, e algumas linhas adiante: “No pensé, amigo Carr, que le iba escribir una carta tan extensa.” In: ONETTI, Juan Carlos. *Cuando ya no importe*. Córdoba: Alción, 2009, p.445. (coordenador: Daniel Balderston).

¹¹⁴ Como havíamos assinalado antes, o Núcleo Onetti, coordenado pela professora e pesquisadora Liliana Reales, está desenvolvendo um amplo trabalho investigativo com os últimos manuscritos, bem como com o material datilografado de *Cuando ya no importe*. A primeira etapa desta pesquisa, e que já está concluída, foi efetuar um cotejo entre os manuscritos e o material publicado pela Alfaguara. A Biblioteca Nacional de Montevidéu gentilmente cedeu à pesquisadora Reales o material manuscrito, bem como o datilografado, para que pudesse ser feita esta pesquisa, e para surpresa de todo o grupo envolvido, percebeu-se que parte considerável do material não estava publicada no livro. Trata-se, portanto, de material inédito, que poderia ter sido descartado pelo próprio Onetti. No entanto, a especulação teórica e as hipóteses de como surgiu o

Uma das características deste livro apontada por Ferro é a seguinte:

En *Cuando ya no importe*, se escribe el vacío en el que va a borrarse el que ha dicho yo tantas veces, siempre como otro, acaso amparado en la ilusión totalitaria de un nombre. Se desvanece en un claroscuro en el que el enigma no está en el relato, sino en un afuera en el que las palabras se despliegan sin fin, en un afuera que está del otro lado.¹¹⁵

Esta análise colabora para a ausência de centro que daria origem aos textos de Onetti, uma fuga constante da escrita que desemboca na própria escrita a respeito deste vazio.

Quanto ao conteúdo, nos deparamos com um livro que requer do leitor a volta a certos temas já tratados, e como não poderia faltar, a morte e o questionamento da origem perpassam boa parte do relato. O primeiro parágrafo aponta para uma condição existencial primordial – a fome:

Hace una quincena o un mes que mi mujer de ahora eligió vivir en otro país. No hubo reproches ni quejas. Ella es dueña de su estómago y de su vagina. Cómo no comprenderla si ambos compartimos, casi exclusivamente, el hambre.¹¹⁶

Ao longo de *Cuando ya no importe* somos levados a percorrer uma série de caminhos sinuosos; a cidade de Santa María sofreu uma contração, agora passa a ser denominada Santamaría, além de triplicar-se, pois há uma Santamaría Nueva, uma Santamaría Vieja e uma

texto que hoje se encontra divulgado para todos os leitores será analisada após a pesquisa estar concluída. Por ora, estamos em processo de conclusão do cotejo.

¹¹⁵ FERRO, Roberto. *Onetti/La fundación imaginada. La parodia del autor en la saga de Santa María*. Córdoba: Alción, 2003, p.379.

¹¹⁶ ONETTI, Juan Carlos. *Cuando ya no importe*. Córdoba: Alción, 2009b, p.346.

Santamaría Este. O local privilegiado será o da fronteira, o entre-lugar entre duas geografias, conforme as palavras de Díaz Grey: “Ya ve: aquí hay costa y hay fronteras, contrabando como para elegir.”¹¹⁷ Se em *El pozo* Eladio Linacero escrevia as suas memórias, passamos agora a ler, mezcladas com o desenrolar da narrativa, as memórias de Carr:

Y en este cuaderno de memorias el perro *Tra* es inexcusable: porque me acompañó hasta el final, porque jugaba conmigo cuando se produjo en mi vida una dicha muy grande, como también una melancolía que conservo hasta hoy.

[...]

Esta patrona, siempre vestida de negro y sin adornos, tenía un largo pasado al que jamás aludía, un pasado conocido casi en detalle por Díaz Grey, que todo lo conoce y que no es imposible que sepa también cuáles palabras estoy eligiendo al cumplir con mi deber casi escolar de garrapatear mis apuntes.¹¹⁸

Estes são apenas dois exemplos em que se classifica explicitamente aquilo que lemos de apontamentos, memórias.

Díaz Grey adquire estatuto de demiurgo, e parece substituir a figura onipresente de Juan María Brausen. Até então, o médico também estava inserido entre as personagens que desconhecem o seu passado, enquanto em *Cuando ya no importe* ele parece estar por detrás até mesmo daquele que escreve. A atividade literária é comparada com uma atividade infantil (“mi deber casi escolar”) que se preocupa em anotar com letra confusa (“garrapatear”).

O encontro entre Carr e Díaz Grey resume bem o papel deste médico ao longo das narrativas: “– Otra vez perdón – dijo sonriendo –. Ahora fumamos y usted habla y yo escucho, que ése es mi destino; y no se trata de escuchar solo palabras.”¹¹⁹

Díaz Grey resume seu papel em todas as narrativas como aquele que escutou, resultando deste escutar a sua própria narrativa, como

¹¹⁷ ONETTI, Juan Carlos. *Cuando ya no importe*. Córdoba: Alción, 2009b, 365.

¹¹⁸ Ibid. pp.381 e 408, respectivamente.

¹¹⁹ Id., p.364.

discutimos em *Para una tumba sin nombre*. Só que o seu real destino ainda está para acontecer; o suicídio será o último recurso de Díaz Grey para escapar do poder opressor de Brausen. Inclusive, Carr nos dá a conhecer o que ele denomina de confissões de Díaz Grey:

Pero lo que quiero decirles es que mi memoria no ha registrado nada anterior a mi aparición en Santa María a los treinta años de edad y con un título de médico bajo el brazo. [...] Imagino que yo también tuve, como usted, infancia, adolescencia, amigos y padres, lo inevitable. Hace años jugué a imaginar sustitutos para llenar esos vacíos. [...] Hasta que llegué a olvidar todos los pasados que nunca tuve y conformarme con mi arribo a Santamaría, médico y treintaero. Un pasado creíble solo puede ponerlo por escrito un novelista, un mentiroso que hizo profesión de la mentira. Pasados, presentes y futuros verosímiles para personajes.¹²⁰

Díaz Grey parece fazer referência ao narrado em *La muerte y la niña* quando afirma que houve “Miles de coitos muy deseados y embarazos no queridos.”¹²¹ A intertextualidade atinge seu grau máximo neste último livro de Onetti.

Todavía, num determinado momento lemos que Carr afirma: “Mi cerebro tenía un recurso llamado Díaz Grey pero al cual ahora me era imposible recurrir.”¹²² Quem depende de quem, então? O médico dita o que Carr escreve? A pergunta permanece sem solução.

Talvez *Cuando ya no importe* deseje residir nesse acaso das páginas, sem obedecer a nenhuma imposição cronológica, como faz Carr com os seus próprios manuscritos:

Barajé con melancolía tantos días, meses y tal vez años confundidos, sin esa gradación cronológica que ayuda sin que lo sepamos a creer, débilmente,

¹²⁰ NETTI, Juan Carlos. *Cuando ya no importe*. Córdoba: Alción, 2009b, p.402.

¹²¹ Ibid., p.402.

¹²² Id., p.377.

que hay cierta armonía en esta reiterada, incansable “persuasión de los días”.

Claro que también para mí es perceptible mi contradicción. Al fin y al cabo esto no tiene más importancia que yo mismo.

Vi que casi la totalidad de los asuntos refiere a Santamaría y sus aconteceres. Y cómo, misteriosamente y sin ganas de confesarlo, lo único que verdaderamente me importa es esa ciudad, villa o pueblucho.¹²³

Com estas palavras, a grande personagem de Onetti acaba se convertendo na cidade de Santa María/Santamaría, *habitat artificial* de boa parte das narrativas de Onetti. Após esta breve incursão na literatura onettiana, iremos agora percorrer o caminho acerca do conceito de origem e como ele se vincula ao que foi discutido até então.

ONETTI, Juan Carlos. *Cuando ya no importe* [1993]. Córdoba: Alción, 2009b, p.420.

3. A ORIGEM E SUAS BIFURCAÇÕES LABIRÍNTICAS

O que atrai o escritor, o que impulsiona o artista não é diretamente a obra, é sua busca, o movimento que conduz a ela, a aproximação que torna a obra possível: a arte, a literatura e o que essas duas palavras dissimulam. Por isso um pintor, a um quadro, prefere os diversos estados desse quadro. E o escritor, frequentemente, não deseja acabar quase nada, deixando em estado de fragmentos com narrativas que tiveram a função de conduzi-lo a determinado ponto, e que ele deve abandonar para tentar ir além desse ponto.

Maurice Blanchot

3.1 Obscuro início da arte: Lascaux e o surgimento do *homo ludens*

Em meados do século XX o ser humano deparou-se com o mistério da caverna de Lascaux¹²⁴, cujo interior alberga uma quantidade enorme de desenhos e pinturas representando principalmente o enfrentamento do homem com animais selvagens, e que de forma alguma iremos nesta pesquisa classificá-las de primitivas. Assim, apresentou-se diante de nós o enigma da *origem*. No amplo sentido que esta palavra é capaz de disseminar, o aspecto ontológico que nela ressoa é fundamental, pois a busca pela razão de ser e estar no mundo preocupa o homem há séculos e por este motivo pouco importa se a caverna de Lascaux realmente é o “museu inaugural” que representaria o começo da arte, visto que se os arqueólogos descobrissem outro local mais antigo do que Lascaux repleto de desenhos, pinturas e demais impulsos artísticos, ainda assim o conceito de *origem* estaria vedado a nós como algo dado *a priori* sem necessidade alguma de investigação criteriosa; igualmente, o acidente geográfico, no presente caso uma caverna situada hoje nas entranhas do nosso planeta na região central da França, contribui para dramatizar ainda mais os primórdios da arte como expressão fundamental do homem. Como foi visto e amplamente discutido, ao tratarmos de origem ingressamos no campo da *mistura*, termo este que se vincula com o *turbilhão* proposto por Walter Benjamin. O fascínio inerente a Lascaux reside em acompanhar as manifestações pictóricas de um indivíduo, ou grupo de indivíduos, que ao traçar um risco na parede cheia de rugosidades separa definitivamente o plano artístico do plano meramente concreto e factível

¹²⁴ A caverna de Lascaux, atualmente localizada em território francês, é tida como um dos mais antigos locais a dar testemunho da atividade artística do ser humano. Sua descoberta deu-se ao acaso, quando dois jovens franceses a descobriram no dia 12 de setembro de 1940. Outra caverna tão importante quanto Lascaux pelas descobertas artísticas que nelas hoje podemos apreciar é a caverna de Altamira. Em território brasileiro temos a sítio arqueológico Pedra Furada, localizado na Serra da Capivara – Piauí. Florianópolis, igualmente, abriga importantes inscrições rupestres na ilha do Campeche, Santo Antônio de Lisboa e Costão do Santinho.

do “mundo real”. O homem de Lascaux valendo-se de inúmeros materiais para dar vazão ao impulso de deixar uma marca na caverna, inclusive utilizando o próprio sangue, deixa-nos a memória, em meio a tantas preciosidades, da famosa representação do homem com cabeça de pássaro e pênis ereto confrontado com um bisonte provavelmente morto. As figuras itifálicas abundam no interior da caverna:

El arte (la representación), que no aparece en la época del hombre de Neandertal, comienza con el *Homo sapiens*, que por otra parte nos ha dejado escasas imágenes de sí mismo. Esas imágenes son en principio itifálicas.¹²⁵

Na representação que citamos trata-se de uma pintura simples do ponto de vista do desenho¹²⁶, mas a representação é tão perturbadora que ainda hoje ela é assunto de discussão. Bataille em *Les larmes d'Eros* (1961) se detém especificamente nesta figura e aborda uma relação fundamental que perpassa boa parte de seu pensamento crítico e literário: a morte e o erotismo. Eros e Thanatos caminham juntos nesta fruição pictórica. O pensador francês observa a relação entre esta pintura e o tema bíblico do pecado original: “el tema del pecado original!, el tema de la leyenda bíblica!, la muerte vinculada al pecado, a la exaltación sexual, al erotismo!”¹²⁷. Novamente somos levados à origem e lá permanecemos com a dúvida referente a sua existência, propulsora de nossa investigação. No parágrafo seguinte Bataille reforça a ideia de enigma: “Sea como sea, esta cueva plantea, en una especie de pozo que no es sino una cavidad natural, un enigma desconcertante”.¹²⁸ Associa-se a caverna a um poço e, por surpreendente que possa parecer, a uma cavidade natural que retém em si a fecundidade da arte. Não podemos deixar de mencionar o aspecto de nascimento que aqui se apresenta, e

¹²⁵ BATAILLE, Georges. *El erotismo* [*L'érotisme* – 1957]. Traducción de María Luisa Bastos. Buenos Aires: Sur, 1960, p.47.

¹²⁶ A simplicidade refere-se aqui, sobretudo, ao desenho destinado a representar a própria figura humana, pois os animais eram representados com detalhes surpreendentes.

¹²⁷ BATAILLE, Georges. *Las lágrimas de Eros* [*Les larmes d'Eros* – 1961]. Traducción de David Fernández. Barcelona: Tusquets, 2002, p.53.

¹²⁸ *Ibid.*, p.53.

Lascaux irromperia como um útero fértil em imagens. A gruta como potência, destinada a manter-se como um incessante questionar e que Bataille a analisa como sendo um eco escuro de nossa identidade: “la primer respuesta que nos da Lascaux reside en nuestra propia oscuridad”¹²⁹. Outro pensador francês, Jean-Luc Nancy, compartilha deste pensamento e aponta para o aspecto ontológico de Lascaux quando diz que: “Así, la pintura que comienza en las grutas [...] es en primer lugar la mostración del comienzo del ser, antes de ser el inicio de la pintura”¹³⁰. Logo, o enfrentamento com Lascaux assemelha-se a uma aventura em direção aos primeiros desejos de retratar o cotidiano da vida sob outro olhar. Também podemos ponderar a respeito do conceito de jogo que se encontra relacionado com a arte se continuarmos acompanhando a reflexão de Bataille proposta em *Les Larmes d'Eros*, quando ele aponta para a distinção entre trabalho e atividade lúdica:

En el momento en que, vacilante, apareció la obra de arte, el trabajo era, desde hacía cientos de miles de años, la obra principal de la especie humana. Al fin y al cabo, no es el trabajo, sino el juego, el que tuvo un papel decisivo en la realización de la obra de arte y en el hecho de que el trabajo se convirtiera, en aquellas auténticas obras de arte, en algo más que una respuesta a la preocupación por la utilidad.¹³¹

A fim de que o homem pudesse desenvolver uma atividade artística é necessária uma equação fundamental de acordo com Bataille. Se por um lado tínhamos o *Homo Faber*, responsável pela manufatura das ferramentas primárias para caçar e poder sobreviver em meio a tanta competição selvagem, deve-se ter o aporte do *Homo Sapiens* para que este contribua na formação e consolidação do que Huizinga denominara

¹²⁹ BATAILLE, Georges. *Lascaux o el nacimiento del arte*. [*Lascaux ou la naissance de l'art* – 1955]. Traducción de Axel Gasquet. Córdoba: Alción Editora, 2003, p.20.

¹³⁰ NANCY, Jean-Luc. “Pintura en la gruta” in: *Las musas* [*Les muses* – 1994]. Traducción de Horacio Pons Buenos Aires: Amorrortu, 2008, p.102.

¹³¹ BATAILLE, Georges. *Las lágrimas de Eros* [*Les larmes d'Eros* – 1961]. Traducción de David Fernández. Barcelona: Tusquets, 2002, p.65.

de *Homo Ludens* e que Bataille utiliza para enriquecer a sua reflexão. Com o *Homo Faber* não tínhamos ainda a possibilidade de regozijar-nos no jogo, e embora as ferramentas sejam obras do *Homo Faber* que “no siendo ya animal, tampoco era completamente el hombre de hoy”¹³², é preciso que surja o *Homo Sapiens*, pois “Denominamos *Homo Sapiens* al hombre que abrió el estrecho mundo del *Homo Faber*”¹³³. Talvez haja um exagero na equação de Bataille, já que poderíamos pensar que a fabricação mesma dos objetos, que mais tarde serão utilizados como protótipos de ferramentas artísticas nas cavernas, possa ser considerada e estimada como obra de arte. O período obscuro que antecede ao *Homo Ludens* é visto como algo temível: “un sentimiento de maldición se establece con la idea de estos primeros hombres”¹³⁴. Contudo, gostaríamos de assinalar que a importância do surgimento do homem de Lascaux, ou *Homo Ludens* como agora podemos denominá-lo, representa um momento importantíssimo na história da arte, pelo motivo de que talvez nele esteja concentrada a mistura da origem referente não só da arte, mas igualmente do ser humano tal qual o conhecemos hoje: “*Homo Ludens* no tipifica tan sólo aquel hombre cuyas obras dieron a la verdad humana la virtud y el brillo del arte, sino señala a la humanidad entera”¹³⁵. E se o *Homo Ludens* entra na caverna para deixar a sua marca, esta atitude revela o ritual que deve ser preparado para que a pintura surja, tal como destaca Nancy quando diz que “es preciso escuchar al primer cantante acompañar al primer cantor”¹³⁶.

Empreendendo uma leitura heideggeriana do que seria a caverna para aqueles homens, Nancy atribui a esta o caráter de desempenhar o papel do *ái*¹³⁷ cujo sentido está negado justamente por não ter sentido. Segundo o pensador francês “el ahí es siempre una gruta”¹³⁸.

¹³² BATAILLE, Georges. *Lascaux o el nacimiento del arte*. [*Lascaux ou la naissance de l'art* – 1955]. Traducción de Axel Gasquet. Córdoba: Alción Editora, 2003, p.37.

¹³³ Ibid., p.50.

¹³⁴ Id., p.33.

¹³⁵ Id., p.50.

¹³⁶ NANCY, Jean-Luc. “Pintura en la gruta” in: *Las musas* [*Les muses* – 1994]. Traducción de Horacio Pons Buenos Aires: Amorrortu, 2008, p.101.

¹³⁷ Na filosofia de Heidegger, o homem estaria *lançado ao mundo* e seria um sujeito no mundo (*in-der-Welt-sein*). A palavra alemã *Dasein*, que

Bataille afirma que o *Homo Ludens* desentranhou de si o jogo cuja finalidade reside nele mesmo. E em nossa visita por Lascaux testemunhamos também mãos pintadas na parede, a maneira de um estêncil. Supõe-se hoje que estas mãos foram pintadas utilizando um caule vegetal vazado aspergindo pedras e terra pulverizada. Haveria nesta inusitada pintura a intenção de eternizar o ato artístico, afirmando que a mão que pintara é aquela que igualmente torna-se pintura? Menção a autoria e metalinguagem primitiva, arriscaríamos; mas classificar de primitivo um ser que nos arrebatava ainda hoje torna-se descabido e apenas revelaria o nosso orgulho contemporâneo.

Outro aspecto crucial para que Lascaux mantivesse vivas as pinturas refere-se à umidade e temperatura desta imponente caverna que conservaram as “obras de arte” e hoje as paredes podem ser vistas como ‘molduras’ do enorme quadro que se apresenta diante de nosso olhar, sem que estas molduras delimitem e encerrem a interpretação num escopo restrito, mas sim a potencializem ao máximo, gerando a errância hermenêutica. Não obstante, estamos afastados por milênios daquele ser que alumbrou a chama estética, embora sua intensidade e propósito sejam ainda alheios ao nosso entendimento atual. O historiador de arte austríaco Gombrich afirma que “We do not know how art began any more than we know how language started”¹³⁹, e mais adiante no mesmo capítulo intitulado “Strange Beginnings” (claramente mostrando quão complexa é a nossa relação tanto com aquele ser humano quanto com o nascimento mesmo da arte), ele ressalta o poder atribuído à imagem pelos homens de Lascaux:

The most likely explanation of these finds is still that they are the older relics of that universal belief in the power of picture-making; in other words, that these primitive hunters thought that if

Heidegger a significa dentro de seu construto filosófico como “o ente que nós próprios somos”, carrega em si a duplicidade do sujeito (*sein*) e do espaço ocupado por este sujeito (*da*), e assim, Nancy compreende esta partícula “*da*” como espaço ocupado por uma caverna e toda a escuridão que ela abarca.

¹³⁸ NANCY, Jean-Luc. “Pintura en la gruta” in: *Las musas [Les muses – 1994]*. Traducción de Horacio Pons Buenos Aires: Amorrortu, 2008, p.103.

¹³⁹ GOMBRICH, E. A. *The story of art*. New York: Phaidon, 2007, p.39.

they only made a picture of their pray – and perhaps belaboured it with their spears or stone axes – the real animals would succumb to their power.¹⁴⁰

Entretanto, apesar de atribuir-se a estas pinturas o propósito protagônico de fornecer uma boa caça, ou até mesmo representar a caça efetuada com o intuito de agradecimento (caracterizando um sacrifício), ao mesmo tempo afugentando o medo e a angústia, optamos por alargar esta leitura e acompanhar as propostas de Bataille e Nancy. A leitura de Gombrich salienta o primitivismo destes homens, aludindo apenas ao benefício trazido pelas imagens representadas na caverna, sem considerar o tratamento estético dado a estas imagens:

En el espíritu de los hombres de Lascaux, la magia debió tener una importancia semejante a la que tenía en los pueblos estudiados por la historia antigua y la etnografía. Es sin embargo sano alzarse contra el hábito de querer atribuirles mucho sentido a dicha voluntad de acción eficaz.¹⁴¹

Permitindo à obra manifestar-se com toda a sua intensidade, é preferível que Lascaux mantenha-se sob a insígnia de um enigma. Qualquer tentativa de explicar racionalmente estas pinturas seria frustrada, é necessário que ela atue da mesma forma que a figura do homem com cabeça de pássaro confrontado com o bisonte atuaram em Bataille: “Se revela y, sin embargo, se oculta”¹⁴². Permanecer neste cenário de lusco-fusco, em que um passo parece seguir o caminho da revelação, enquanto o outro retoma a senda da incerteza multiplicando o ininterrupto jogo de luz e sombra. O interesse desta primeira aproximação é constatar que o *Homo Ludens* inicia seu jogo, lança os

¹⁴⁰ GOMBRICH, E. A. *The story of art*. New York: Phaidon, 2007, p.42.

¹⁴¹ BATAILLE, Georges. *Lascaux o el nacimiento del arte*. [*Lascaux ou la naissance de l'art* – 1955]. Traducción de Axel Gasquet. Córdoba: Alción Editora, 2003, p.48.

¹⁴² Ibid. *Las lágrimas de Eros* [*Les larmes d'Eros* – 1961]. Traducción de David Fernández. Barcelona: Tusquets, 2002, p.70.

dados e os dedos no interior de uma caverna e adere ao sensível como aspecto de sua existência.

3.2 O homem de Lascaux: as proibições

Bataille ao abordar o que ele denominou de “milagre de Lascaux”, afirma que a caverna pode ser considerada como “el primer signo sensible que nos haya sido legado por el hombre y el arte”¹⁴³. Argumentando que neste período já se tratava de um ser cujo esqueleto é análogo ao nosso, realça que este homem já era propenso ao riso. Rir era-lhe familiar. Se voltarmos a nossa indagação para as características físicas do *Homo Faber* veremos que estas são muito precárias e pouco se pode inferir:

Sólo conocemos los huesos de ese hombre rudimentario; no podemos saber exactamente cómo era el aspecto de su rostro, ni tampoco si su expresión era ya *humana*. Sabemos solamente que trabajaba y que se alejó de la violencia.¹⁴⁴

Referente ao distanciar-se da violência, Bataille a interpreta da seguinte maneira: “las prohibiciones humanas fundamentales constituyen dos grupos: el primero relacionado con la muerte, el segundo con la reproducción sexual, es decir al nacimiento.”¹⁴⁵ A morte já era tratada com respeito desde o Paleolítico Médio, enquanto a proibição concernente ao ato sexual aparecerá somente mais tarde, próximo ao surgimento do homem de Lascaux.

Dois mandamentos fundamentais da Bíblia são destacados por Bataille: um deles refere-se ao “Não matarás”; enquanto o outro afirma que “Não realizarás união carnal fora do matrimônio”. O confronto gerado entre a vida e a morte torna-se visível nestes mandamentos cristãos. O homem contém a violência que seu corpo reclama, criando e habituando-se às proibições impostas. Mais adiante, nos capítulos em que efetuaremos a leitura de *La muerte y la niña* à luz de conceitos

¹⁴³ BATAILLE, Geroges. *Lascaux o el nacimiento del arte*. [*Lascaux ou la naissance de l'art* – 1955]. Traducción de Axel Gasquet. Córdoba: Alción Editora, 2003, p.17.

¹⁴⁴ Id. *El erotismo* [*L'erotisme* – 1957]. Traducción de María Luisa Bastos. Buenos Aires: Sur, 1960, p.41.

¹⁴⁵ Ibid., p.41.

blanchotianos verificar-se-á como esta dupla proibição incide e é problematizada no relato de Onetti.

A arte irromperia como vazão desta violência, e seus impulsos carregariam consigo a carga intempestiva do ser humano. Operando na contradição entre vida e morte, e admitindo-a como possibilidade, encontramos a figura mencionada anteriormente, a do homem com cabeça de pássaro.

3.3 Do Caos à espuma: Afrodite enlouquecida

Sim bem primeiro nasceu Caos, depois também
Terra de amplo seio, de todos sede irresvalável sempre,
dos imortais que têm a cabeça do Olimpo nevado,
[...]¹⁴⁶

Após Hesíodo invocar as Musas e render-lhes cento e quinze versos para auxiliá-lo no canto dedicado à gênese dos deuses, irrompe no poema o ponto negro da origem. Com um enfático “sim”, que em grego arcaico se diz ἦτοι (*étôi*) e que semanticamente assinala a certeza do que vem dito a seguir, o poeta assegura-nos de que antes de tudo nascera Caos¹⁴⁷. Mas há ainda uma origem por trás de Caos, conforme o verbo empregado para demarcar a sua proveniência. Caos *nasce* primeiro. Permanece a questão: de quem ele nasce? Isto Hesíodo não nos responde, ou melhor, nos aflige com a incerteza da origem. Lascaux e a era do gelo eterno já assinalara o drama de não identificar a causa primeira da pintura e do aspecto lúdico inerente ao *Homo Ludens*, por sua vez o mundo grego e um dos primeiros aedos (juntamente com Homero) nos coloca em confronto com o insondável Caos. Antonin Artaud ao discorrer sobre o que ele denomina de crueldade na carta escrita a A. M. R. de R. revela que: “El bien está siempre en la cara exterior, pero la cara interior es el mal. Mal que eventualmente será reducido, pero sólo en el instante supremo, cuando todo aquello que fue forma se encuentre a punto de retornar al caos.”¹⁴⁸ O ponto de vista ‘caótico’ de Artaud abole a passividade advinda da ordem, do *kosmos*, cujo significado em grego remete à beleza e ao ordenamento. A arte estaria desta forma preocupada não em desvendar o segredo do início de tudo, restabelecendo por sua vez a certeza de um ponto original, pelo contrário ela se alimenta da voracidade do Caos, ciente de que na sua incerteza habita a infinidade de possibilidades. Nietzsche pode ser visto

¹⁴⁶ HESÍODO. *Teogonia*. Estudo e Tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2007, p.109¹¹⁶⁻¹¹⁸.

¹⁴⁷ Ibid. No original: “ἦτοι μὲν πρῶτιστὰ Χάος γένει”, p.108¹¹⁶.

¹⁴⁸ ARTAUD, Antonin. *El teatro y su doble. El pesanervios* [*Le théâtre et son double* – 1935. *Le pése-nerfs*. – 1925]. Madrid: Editora Nacional, 2001, p.104.

como o primeiro filósofo a romper as ataduras que prendiam a filosofia, desde Aristóteles, à causa primeira¹⁴⁹. Em *Além do bem e do Mal*, no final do fragmento 205, o filósofo alemão descreve o que ele entende pela expressão ‘verdadeiro filósofo’:

Mas o verdadeiro filósofo – pelo menos assim nos parece, não é mesmo, meus amigos? – vive de um modo “não-filosófico”, não-sábio”, e sobretudo *imprudentemente*. E sente o fardo e o dever de inumeráveis tentativas e tentações da vida. Arrisca-se constantemente. Joga o grande jogo.¹⁵⁰

No fragmento escolhido a vida é posta na condição de jogo, mais ainda, ela é considerada como o ‘grande jogo’. É muito provável que Nietzsche esteja seguindo uma linha de raciocínio fortemente influenciada por Heráclito que no fragmento 52 relaciona o tempo (αἰὼν), que entre outros significados destaca-se a ideia de tempo vital, com o jogo de uma criança, constituindo, assim, seu reino (παιδὸς ἡ βασιληίη): “El tiempo vital es un niño que juega tirando los dados; el reino de un niño”¹⁵¹. O fragmento de Heráclito também se relaciona com o poema de Mallarmé “Un coup de dés jamais n’abolira le hasard” pelo aspecto lúdico presente no poema. O poeta lança as palavras no espaço limitado das páginas à maneira de dados, desafiando a leitura linear do leitor ingênuo.

Retomando o pensamento de Nietzsche, percebe-se que muitas vezes ele é mal compreendido e julgam-no inconsequente e

¹⁴⁹ Aristóteles ao encerrar o livro Γ da *Metafísica* identifica a causa primeira com Deus (τὸ πρῶτον κινεῖν ἀκίνητον αὐτό, p.214^{1012b31}), aquele que move todos os demais entes (pois ele seria desejado), sem ele próprio ser móvel por nada. “[...] pues hay algo que siempre mueve las cosas que se mueven, y el primer Motor es inmóvil él mismo” in: ARISTÓTELES. *Metafísica*. Edición trilingüe, traducción de Valentín García Yebra. Madrid: Gredos, 1982, p.215.

¹⁵⁰ NIETZSCHE, Friedrich. *Além do bem e do mal [Jenseits von gut und Böse – 1885]*. Tradução: Lilian Salles Kump. São Paulo: Centauro, 2006, fragmento 205, p.102.

¹⁵¹ PRESOCRÁTICOS. *Fragmentos I*. Traducción y notas: Ramón Cornavaca. Buenos Aires: Losada, 2008, Heráclito, Fragmento 52, p.221.

megalomaniaco. Mas ressoam em suas palavras o vigor das pinturas encontradas em Lascaux, e percebemos a dança rítmica que delas emana. Vida e arte encontram-se unidas de tal forma em Nietzsche que torna-se difícil dissociar a faceta autobiográfica de seus escritos.

Outro detalhe particular deste filósofo-artista é que ele recorrentemente assume uma postura distanciada das comodidades do pensamento e, assim, pertenceria às ‘alturas gélidas’ da reflexão especulativa, “Quem sabe respirar o ar de meus escritos sabe que é um ar das alturas, um ar *forte*”¹⁵². Além de ver-se apoiado constantemente na certeza que dele emerge, adota um pensamento que de certa forma vai contra o cunho científico proposto pela filosofia aristotélica e que até hoje serve de modelo à Ciência. O pensamento nietzschiano reivindica preferencialmente determinados filósofos gregos, a saber: “É preciso coragem para admitir que o mundo moderno se ressentia da falta de filósofos como Heráclito, Platão, Empédocles, e de todos os outros sublimes eremitas do espírito”¹⁵³. Nietzsche se volta aos primeiros pensadores na tentativa de lá encontrar os ares frescos do pensamento, embora seja um caminho árduo. Em nossa tentativa de visualizar a herança do mundo antigo, os versos de Hesíodo dão testemunho da dificuldade encontrada pelo poeta em revelar esse ponto negro de nossa identidade, ponto este que de acordo com Bataille associar-se-ia com o opúsculo escrito por ele em 1927, *L’anus solaire*. Neste pequeno texto a dimensão poética perpassa as palavras e já identificamos no jovem Bataille a interessante associação entre o erotismo cósmico tendo o Sol como figura fálica e a natureza ávida em procriar-se e direcionar-se rumo a essa fonte de luz espermática. De acordo com Bataille uma das fraquezas do homem está na impossibilidade de fitar o Sol com os olhos nus. Esta leitura batailliana mostra-se em íntimo contato com o livro VII da *República* de Platão, quando é discutido o mito da caverna e o nosso mundo como aquele imerso nas densas sombras da incerteza. A verdade (*ἀλήθεια*) revela-se graças ao auxílio da ‘luz original’ emanada do corpo solar permitindo que os objetos sejam vistos na sua maior perfeição possível; para isto o filósofo deve abandonar a caverna para posteriormente instruir os ignorantes que se iludem no mundo das

¹⁵² NIETZSCHE, Friedrich. *Ecce homo* [*Ecce homo: wie man wird, was man ist* – 1888]. Tradução: Paulo César Lima de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p.16.

¹⁵³ *Ibid.*, p.100.

sombras, acreditando que estas mesmas sombras representariam os verdadeiros objetos do mundo. Outra associação encontrada na *República* é entre o olho humano e o formato do Sol discutida no diálogo entre Glauco e Sócrates:

- No es sol la vista en sí ni tampoco el órgano en que se produce, al cual llamamos ojo.
- No en efecto.
- Pero éste es, por lo menos, el más parecido al sol, creo yo, de entre los órganos de los sentidos.¹⁵⁴

Ainda situando-nos no mundo grego antigo, Aristóteles, discípulo de Platão inicia o livro A da *Metafísica* com a conhecida frase:

Todos los hombres desean por naturaleza saber. Así lo indica el amor a los sentidos; pues, al margen de su utilidade, son amados a causa de sí mismos, y el que más de todos, el de la vista. [...] éste es el que nos hace conocer más, y nos muestra muchas diferencias.¹⁵⁵

Aristóteles não apenas realça a visão ao dizer que ela é a mais amada de todos os sentidos (καὶ μάλιστα τῶν ἄλλων ἢ διὰ τῶν ὁμμάτων), mas destaca o caráter que ela tem de nos instruir melhor, mostrando-nos as diferenças dos entes. Conjuga-se todo um embasamento reflexivo metafísico amparado na importância do olhar. O olho mostra-se desde os primeiros momentos da reflexão literário-filosófica como fundamental para a apreensão do mundo. O olho é aquele que nos coloca no mundo, revelando-nos ao mesmo tempo em que duvidamos do que vemos. Neste apelo da importância do olho, quase erótico, descortina-se incessantemente o que nos circunda, enquanto que para deixar de ver necessita-se de um ato aparentemente simples: fechar os olhos. Se em Sócrates já havia certa alusão à visão

¹⁵⁴ PLATÓN. *República*. Traducción de José Manuel Pabón y Manuel Fernández-Galiano. Madrid: Alianza Editorial, 2005, Livro VII, capítulo XIX, p.396.

¹⁵⁵ ARISTÓTELES. *Metafísica*. Edición trilingüe, traducción de Valentín García Yebra. Madrid: Gredos, 1982, p.2.

como sentido prioritário para o conhecimento na concisa fórmula “só sei que nada sei”, cuja tradução ao pé da letra seria “só vi que nada vi”, ainda assim o seu nome encontra-se ligado ao método da dialética socrática, conhecida também por maiêutica, em que o interlocutor de Sócrates chega à verdade através das próprias conclusões que vai obtendo. Pelo discurso, então, chegar-se-ia à elucidação ou manter-se-ia na dúvida inicial, configurando o que se denomina de aporia. Logo, o ouvido seria o órgão de destaque para Sócrates. O olho ganharia destaque notório apenas com Platão, como mostramos aqui.

Para citarmos uma nova abordagem do olho mais próxima de nós e que se relaciona com a pesquisa desenvolvida, somos transportados ao olho que percorre todo o relato de *Histoire de l'oeil* (1928)¹⁵⁶ de Bataille que associa o olho ao ovo. O conto de Edgar Allan Poe “The tell-tale heart” talvez tenha sido uma das influências literárias para a elaboração do relato de Bataille, embora não haja nenhuma referência explícita a este conto. No texto de Poe o narrador, como ocorre frequentemente, certifica o leitor de que sua condição mental não encontra-se abalada: “[...] but why *will* you say that I am mad? The disease had sharpened my senses – not destroyed – not dulled them”¹⁵⁷, e o terror que o subjuga provém do olho de um cego que se parece com o olho de um urubu: “One of his eyes resembled that of a vulture – a pale blue eye, with a film over it.”¹⁵⁸ Em resumo, o narrador deve matar esse homem simplesmente porque possui um olho demoníaco: “[...] for it was not the old man who vexed me, but his Evil Eye.”¹⁵⁹ O olho da metafísica sofre mutações e revela a escuridão que nele se escamoteia.

O olho do crítico pode ser visto como aquele que persegue seu objeto de desejo erótico sem nunca satisfazer-se com a sua leitura. Seguindo um fluxo aparentemente contrário ao apresentado no mito da caverna platônico, necessitamos no início deste percurso adentrar na caverna de Lascaux para dela extrair ao menos um tênue feixe de luz. O passo seguinte será olhar o nascimento de Afrodite.

¹⁵⁶ BATAILLE, Georges. *Historia del ojo* [*Histoire de l'oeil* – 1928]. Traducción de Margo Glantz. México D.F.: Ediciones Coyoacán, 1995.

¹⁵⁷ POE, Edgar Allan. *The complete illustrated works of Edgar Allan Poe*. London: Bounty Books, 2004, p.245.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p.245.

¹⁵⁹ *Id.*, p.245.

Didi-Huberman, ao analisar detidamente o que caracteriza a espuma e a sua forma, destaca o amorfo de sua composição físico-química: “[...] c’est la partie la plus vile et la plus informe de tout ensemble”¹⁶⁰. Por sua vez, o nascimento de Afrodite está intimamente relacionado com a espuma, espécie de esperma do mar que não cessa de agitar-se.

Na *Teogonia* de Hesíodo lemos o nascimento dos deuses, e entre eles a conturbada relação de Terra e Céu. Crono, filho de ambos, será destinado a exterminar o próprio pai, cujo ódio direcionado aos filhos os privava de ver a luz. O resultado deste parricídio será cantado em uma passagem que conserva o seu frescor pela violência do crime cometido, ao mesmo tempo que permite aflorar das águas o máximo expoente da beleza grega. Acompanhemos as palavras do poeta:

Veio com a noite o grande Céu, ao redor da Terra
desejando amor sobrepairou e estendeu-se
a tudo. Da tocaia o filho alcançou com a mão
esquerda, com a destra pegou a prodigiosa foice
longa e dentada. E do pai o pênis
ceifou com ímpeto e lançou-o a esmo
para trás. Mas nada inerte escapou da mão:
quantos salpicos respingaram sanguíneos
a todos recebeu-os a Terra;¹⁶¹

Nesta passagem somos testemunhas do crime cometido pelo grande Crono de curvo pensar em colaboração com a mãe Terra, e alguns versos mais adiante presenciaremos o nascimento de Afrodite a partir do membro decepado:

O pênis, tão logo cortando-o com o aço
atirou do continente no undoso mar,
aí muito boiou na planície, ao redor branca
espuma da imortal carne ejaculava-se, dela
uma virgem criou-se. Primeiro Citera divina

¹⁶⁰ DIDI-HUBERMAN, Georges. “La couleur d’écume ou le paradoxe d’Apelle” in: *L’image ouverte. Motifs de l’incarnation dans les arts visuels*. Paris: Gallimard, 2007, p.74.

¹⁶¹ HESÍODO. *Teogonia*. Estudo e Tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2007, pp.111,113¹⁷⁶⁻¹⁸⁴.

atingiu, depois foi à circunfluída Chipre
e saiu veneranda bela Deusa, ao redor relva
crescia sob esbeltos pés. A ela. Afrodite
Deusa nascida da espuma e bem coroada Citeréia
apelidam homens e Deuses, [...]¹⁶²

Concomitante a este agitar da espuma vincular-se-ia um impulso esquizofrênico? Em grego espuma se diz ἄφρός (*aphrós*), derivando o adjetivo ἄφρων (*aphroon*) que para o português poderia ser traduzido por louco, demente, insensato. Portanto, ao nascimento de Afrodite, que para Didi-Huberman é “la naissance de la Beauté même”¹⁶³, vincula-se o arrebatamento irrefreável da loucura. Hesíodo forja-lhe, inclusive, um epíteto: ἀφρογενέα (*afrogenéa*), a Deusa nascida da espuma. Mas não apenas da espuma, a semente cultivada nesta espuma é o pênis ceifado de Céu. E para dar cabo de tantas peculiaridades, Hesíodo engenhosamente a denomina também de φιλομμηδήα (*philomedéa*), aquela que cultivava o amor-ao-pênis. Vida, morte, desejo e beleza, uma mescla que Bataille certamente apreciaria, equivalendo tudo isto ao nascimento da deusa mais apreciada e cultuada no mundo antigo. Vênus vertida ao idioma latino, cativa os romanos que lhe continuam rendendo homenagens e belas estátuas. Emanando do mundo grego e ampliando a sua esfera de ação, o ardor por esta deusa é tanto que até mesmo uma pintura sua jamais vista é eloquente em suas cores e beleza graças aos textos gregos e latinos legados pelos antigos, principalmente através de Plínio, o Velho. O quadro em questão é a *Afrodite Anadyomena*, pintado por Apelles.

A análise crítica de Didi-Huberman colabora para compreender melhor o seu significado histórico dentro do contexto da história da arte. Justamente pelo fato de ser uma pintura inacessível a nossa contemplação *in locu*, ela se destaca como *chef-d’oeuvre*, e os fiapos de texto (“écheveau de textes”¹⁶⁴) são os únicos intermediários entre nós e a pintura. A relação entre pintura e escrita é posta em cheque; pode-se

¹⁶² HESÍODO. *Teogonia*. Estudo e Tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2007, p.113 ¹⁸⁸⁻¹⁹⁷

¹⁶³ DIDI-HUBERMAN, Georges. “La couleur d’écume ou le paradoxe d’Apelle” in: *L’image ouverte. Motifs de l’incarnation dans les arts visuels*. Paris: Gallimard, 2007, p.75.

¹⁶⁴ Ibid., p.70.

ver um quadro lendo apenas um punhado de palavras? Horácio, em sua poética¹⁶⁵, afirma que:

Poesia é como pintura; uma te cativa mais, se te deténs mais perto; outra, se te pões mais longe; esta prefere a penumbra; aquela quererá ser contemplada em plena luz, porque não teme o olhar penetrante do crítico; essa agradou uma vez; essa outra, dez vezes repetida, agradará sempre.¹⁶⁶

Ut pictura poesis (como a pintura (é) a poesia) é o *topos* abordado por Horácio na sua *Poética*, estabelecendo poesia e pintura como atividades artísticas próximas. Escrito há mais de dois mil anos, este *topos* ainda pode ser apreciado quando nos deparamos com esta pintura invisível. Se por um lado Gombrich interpreta esta pintura desaparecida como uma lacuna irreparável na história da arte: –

There is one gap in our knowledge which every lover of Greek art feels most keenly. We do not know the Works of their great painters about which the ancient authors wrote with such enthusiasm. The name of Appelles, who lived at the time of Alexandre the Great, for instance, remained proverbial, but we have no work by his hand.¹⁶⁷

– por outro, acreditamos ser possível retomar esta pintura pela palavra escrita. O corpo de Afrodite molda-se na composição verbal, sanando a sua ausência por meio do corpo textual que lhe restitui o poder de *apresentação*. Entre os escritos sobre este quadro, destacamos o caráter que lhe foi atribuído de *summum* dito por Propércio. Estamos diante de um quadro perdido para o nosso olhar, corporificado somente

¹⁶⁵ Na verdade trata-se de uma epístola dirigida aos Pisões (*Epistula ad Pisones*) em que Horácio dá conselhos e pareceres acerca do ofício do poeta.

¹⁶⁶ ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A poética clássica/Aristóteles, Horácio, Longino*. Tradução de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2005, p.65.

¹⁶⁷ GOMBRICH, E. A. *The story of art*. New York: Phaidon, 2007, pp. 631-632.

na letra impressa. Afrodite encontra-se *vagando* incessantemente através dos textos:

[...] l'écume dont nous éclabousse l'Aphrodite d'Apelle, cette écume ne cesse-t-elle – pas de se répandre – car elle circule, elle passe de texte en texte – comme un mythe théorique, hyperbolique en tant que mythe, mais pas <<faux>> pour autant: un mythe relatif aux fins et aux moyens mêmes de la peinture. Elle en déploie aussi, nouée aux fins, comme une récitation des origines.¹⁶⁸

A recitação da origem, a perene busca pelo que vem sem provir de nada. Ou, ponderando de modo menos habitual, a busca pelo nada, pelo não-ser que já encontra-se exposto no poema de Hesíodo. Desde o *Banquete* de Platão, diálogo centrado na figura de Eros e os elogios a ele dirigidos pelos convivas, a questão concernente a Afrodite ganhou destaque e manifestou-se, por conseguinte, o seu aspecto duplo:

Todos sabemos que não existe Afrodite sem Eros. Se Afrodite fosse uma só, um só seria Eros. Havendo, porém, duas, há necessariamente dois Erótes. Como assim, duas? A mais velha, a sem mãe, é filha de Urano, a que chamamos Urânia. Atribuímos à mais nova, filha de Zeus e de Dione, o nome de Pandêmia.¹⁶⁹

A Afrodite que Platão denomina como sendo a mais velha e sem mãe (που πρεσβυτέρα καὶ ἀμήτωρ^{180d}) designa a Afrodite oriunda da espuma e do pênis ceifado. Ela é renomeada e passa a se chamar Urânia. Sua condição de órfã materna intensifica ainda mais a sua ligação com o crime cometido, pois Platão a vincula ainda de maneira mais forte com seu pai Urano. O peso do parricídio não abala Afrodite, e a leitura que

¹⁶⁸ DIDI-HUBERMAN, Georges. “La couleur d’écume ou le paradoxe d’Apelle” in: *L’image ouverte. Motifs de l’incarnation dans les arts visuels*. Paris: Gallimard, 2007, p.73

¹⁶⁹ PLATÃO. *O Banquete* [Πλάτωνος Συμπόσιον]. Tradução de Donaldo Schüller. Porto Alegre: L&PM, 2012, p.43.

dela farão os pensadores, filósofos, pintores e demais artistas consolidará sua presença sedutora e fechada no círculo de seu enigma.

Como proposta de uma leitura possível, analisaremos como ao longo dos séculos Afrodite foi tema de inúmeros pintores e o seu nascimento atraiu a atenção e foi retratada de diversas maneiras principalmente durante o Renascimento. Afrodite metamorfoseia-se, mantendo sua ambiguidade.

Em *Ouvrir Venus. Nudité, rêve, cruauté*¹⁷⁰ Didi-Huberman irá efetuar uma leitura desde a *Vênus* de Botticelli até *Madame Edwarda*, de Bataille, publicado sob o pseudônimo de Pierre Angélique durante a 2ª guerra. As diversas interpretações de Afrodite serão revisitadas por Didi-Huberman, trazendo à tona questões esquecidas e pouco discutidas. Nas primeiras páginas lemos a retomada do caráter duplo de Afrodite (*Venus Coelestis* e *Venus Naturalis*) no século XV, e a consciência desta duplicidade por parte de Sandro Botticelli. Se o seu quadro *O nascimento de Vênus* aparenta salientar e retratar apenas os traços delicados, destacando o caráter sereno da *Vênus Coelestis*, tal leitura reforça o lado ingênuo do espectador, pois segundo o teórico francês, Botticelli representa em inúmeros quadros a crueldade, bem como o erotismo. A reflexão de Didi-Huberman corrobora que a deusa da beleza está repleta de aspectos múltiplos (discutidos desde Hesíodo, e mais tarde por Platão), e se para ele o aspecto duplo revela-se ser a primeira impureza, isto se deve ao modo como ela foi concebida. Falar de Vênus celestial seria um eufemismo, pois ela surge da castração do Céu.

Os quadros analisados por Didi-Huberman concentram-se em Botticelli e Clemente Susini, este último tendo representado a *Venus desventrada* no século XVIII modelada com cera colorida. Contemplar esta Vênus causa vertigem, nossos olhos captam toda a massa interior de seu corpo e a beleza que ela nos transmite esgota-se na sua interioridade. A representação não está nas linhas e no contorno exterior; a eloquência pertence às entranhas. O dentro expõe o corpo proibido aos olhos. O amor de Vênus por Marte explode na cera de Susini, e toda a contradição é manifestada, rasgada. A deusa nos erotiza pelo que ela tem de humano, mortal e asqueroso.

¹⁷⁰ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Venus rajada. Desnudez, sueño, crueldad* [*Ouvrir Venus. Nudité, rêve, cruauté* – 1999]. Traducción de Juana Salabert. Buenos Aires: Losada, 2005.

Porém, ainda devemos ver uma das últimas ‘Afrodites’ analisadas por Didi-Huberman: *Madame Edwarda*. Lemos que “[...] el relato de *Madame Edwarda* se sitúa en muchos aspectos en los antípodas del mundo humanista de Boccaccio o de Botticelli.”¹⁷¹ Bataille situa Madame Edwarda no centro de uma Paris tumultuada, ávida por diversão e escândalos noturnos. O périplo de Madame Edwarda resume-se a satisfazer o chamado carnal, e para logr  -lo ela deve liberar-se do peso das roupas. Ela se exhibe na nudez crua de seu ser. No prefácio somos advertidos do teor do relato: “eroticism is clearly shown as opening onto the consciousness of the wound in being.”¹⁷² Ao longo do relato ela se identifica com Deus, e persuade o narrador a contemplar seu sexo:

‘  Por qu   haces eso?’
‘Ya ves – dijo –, soy DIOS.
‘Estoy loco...’
‘ – No es verdad; debes mirar:   Mira!’¹⁷³

Estas palavras podem ser vistas dialogando com o quadro de Gustave Courbet (*L’origine du monde* – 1866), enquanto identificamos a importância que se d   ao olhar, pois Madame Edwarda reforça que ele deve ater-se ao centro de seu corpo. No quadro de Courbet a nudez não se associa exclusivamente ao aspecto erótico, contrariamente ao relato de Bataille. O próprio título da obra destaca a origem do mundo e não do homem; ao contemplar *L’origine du monde* não desejamos penetrar aquele corpo feminino, está-se diante da origem cósmica. Entretanto, em Bataille e Courbet o olho do espectador é transportado ao mesmo ponto central.

¹⁷¹ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Venus rajada. Desnudez, sue  o, crueldad* [*Ouvrir Venus. Nudité, rêve, cruauté* – 1999]. Traducción de Juana Salabert. Buenos Aires: Losada, 2005, p.110.

¹⁷² BATAILLE, Georges. *Madame Edwarda*. p.7

¹⁷³ *Ibid.*, p.10.

3.4 O livro nômade. *Errância* do logos

Antes de entrar na discussão, convém esclarecer como entende-se nesta pesquisa o termo errância. A sua etimologia provém do latim *erro*, *erras*, *erravi*, *erratum*, *errare* (vagar sem rumo como os viajantes perdidos, por exemplo) e se refere ao caráter de não pertença a um lugar fixo e pré-definido. A escritura deste modo seria o “lugar de movência”, assumindo uma natureza nômade. Tal comportamento Blanchot identifica de maneira intensa na escrita do irlandês Samuel Beckett que problematiza o “Eu” falante, que enfatiza a impossibilidade de não falar. Beckett tensiona ao extremo a função de mera comunicação da linguagem. Igualmente acompanharemos esta problemática em Onetti nos capítulos destinados especificamente ao objeto de estudo desta dissertação, a *nouvelle La muerte y la niña*.

Havendo escolhido como ponto de partida para a presente investigação a discussão de Bataille acerca de Lascaux, e avançando nossa investigação através da leitura do artigo de Jean Luc-Nancy “Pintura en la gruta”, importante texto que dialoga, apesar de publicado quase quarenta anos depois, com *Lascaux ou la naissance de l'art* e adentrando em mares gregos para ver surgir Afrodite em meio a sangue, espuma e parricídio, passando por quadros que a representam ao longo dos séculos acompanhando a leitura crítica de Nancy e Didi-Huberman, seguimos a proposta aqui estabelecida e passamos a averiguar como a problematização da origem e da totalização da obra de arte é discutida no âmbito da escrita por Blanchot em alguns dos artigos publicados em *Le livre à venir* (1959). Nestes artigos, a influência de Mallarmé no pensamento blanchotiano contribui para que a noção de Livro seja posta em discussão.

Mas antes de ler estes artigos e ainda retendo a água como *locus* da mobilidade, recordamos que frequentemente considera-se a água como um símbolo da loucura, e o mar muitas vezes captura-nos por horas e diante dele pressentimos a nossa pequenez no mundo. Quanto a esta condição de loucura entre o homem e o mar pensamos no nome de Michel Foucault que no primeiro capítulo da *Histoire de la folie à l'âge classique* (1964) irá traçar uma relação entre o final das cruzadas por volta do século XV e a erradicação da lepra, que dizimara boa parte da população europeia, e o consequente esvaziamento dos leprosários, com o tratamento dado aos ‘loucos’. Tanto os leprosos quanto os loucos revelam-se para Foucault sujeitos-vítimas pertencentes aos denominados

‘mecanismos de exclusão’, e por uso de uma analogia é possível compor uma análise que detecta que leprosos e ‘loucos’ são postos fora do círculo social, excluídos e sem possibilidade alguma de inserção. Foucault identifica o surgimento da loucura como o sucessor da lepra, e para afastar o sujeito tido por louco é necessário exilá-lo de sua cidade e até mesmo de seu país, pois o Estado deve livrar-se de pessoas não adaptadas à sociedade vigente, e que atrapalharia a boa convivência dos demais cidadãos. Trata-se de uma limpeza da cidade de seus habitantes indesejáveis. Em vistas disso o local escolhido para permitir ao louco uma errância perpétua situa-se no infinito mar. Lá ele é cidadão das águas salgadas e não deambularia por nenhum solo. Surge, portanto, a *Nau dos loucos*:

Empecemos por la más sencilla de esas figuras, también la más simbólica. Un objeto nuevo acaba de aparecer en el paisaje imaginario del Renacimiento; en breve, ocupará un lugar privilegiado: es la *Nef des Fous*, la nave de los locos, extraño barco ébrio que navega por los ríos tranquilos de Renania y los canales flamencos.¹⁷⁴

Esta *Nau dos loucos* recorda o barco grego dos argonautas¹⁷⁵, denominado Argo, que precisou desafiar o canto das sereias da mesma forma que Ulisses. O mar mostra-se como um espaço de desafio para estes heróis gregos no que tange ao encontro com as sereias.

Blanchot ao escrever um belíssimo ensaio sobre a trilogia beckettiana (*Molloy*, *Malone dies*, *The unnamable*), cita um trecho do último livro da trilogia que acompanha o exposto aqui. Palavras de

¹⁷⁴ FOUCAULT, Michel. *Historia de la locura en la época clásica* [*Histoire de la folie à l'âge classique* – 1964]. Traducción de Juan José Utrilla. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2010, pp. 20-21.

¹⁷⁵ Os argonautas juntamente com Jasão foram determinantes para a obtenção do velocínio de ouro. O barco e a sua tripulação consistiam em: “The ship’s timbers included planks taken from a sacred oak tree at the oracle of Zeus at Dodona, making the vessel specially strong. Jason persuaded many of Greece’s greatest heroes, including Heracles, Polydeuces, Peleus and Orpheus, to join him on the Argo.” In: Wilkinson, Philip. *Myths & Legends*. London: DK, 2009, p.72.

Beckett citadas por Blanchot: “[...] I have the sea to drink, so there is a sea”¹⁷⁶. Se bebermos o mar morremos, o sal que nele existe impede que o possamos beber sem causar um dano fatal; estamos, assim, *lançados ao mundo* para valer-nos de uma expressão cara à filosofia de Heidegger sem outra alternativa senão experienciar a vida. Um fragmento de Heráclito, que devido a sua linguagem hermética e enigmática foi nomeado de ‘O Obscuro’, reflete bem o que aqui expomos: “El mar (es) agua purísima y contaminadísima; para los peces, ciertamente, potable y salvadora, para los hombres, en cambio, no-potable y destructora.”¹⁷⁷ O mar pode ser metaforicamente abordado como o universo potencialmente disponível das palavras, como Beckett afirma. Por outro lado, o poeta Haroldo de Campos, ao intitular de *Galáxias*¹⁷⁸ o fluxo de palavras poetificadas no suporte do papel, ambienta o leitor na infinitude proveniente da leitura de um texto literário. As palavras jogam e se deixam lançar no papel, convidando o leitor a desempenhar um papel ativo nessa vertiginosa ameaça verbal; pressente-se que a caverna de Lascaux assoma novamente e a arte continua desempenhando o seu caráter lúdico. As palavras são acopladas, idiomas se entrecruzam e deambulam ao longo das páginas. A epígrafe emprestada de Mallarmé colabora para submergir-nos no jogo: *La fiction affleurer et se dissiper, vite, d’après la mobilité de l’écrit*. O movimento da escrita persegue o jogo da ficção.

Não obstante, como havíamos enfatizado anteriormente, interessa-nos a leitura não só deste, mas de outros artigos publicados em *Le livre à venir*. No capítulo de abertura Blanchot retoma o canto XII da *Odisseia*, destacando a sua localização dentro da epopeia, bem como o fascinante canto das sereias como atração central. Blanchot nos recorda que a canção das sereias destinava-se somente aos bravios marinheiros:

Não devemos esquecer que esse canto se destinava a navegadores, homens do risco e do

¹⁷⁶ BLANCHOT, Maurice. “Where now? Who now?” In: *The book to come* [*Le livre à venir* – 1959]. Translated by Charlotte Mandell. California: Stanford, 2003, p.214.

¹⁷⁷ PRESOCRÁTICOS. *Fragmentos I*. Traducción y notas: Ramón Cornavaca. Buenos Aires: Losada, 2008, Heráclito, Fragmento 61, p.231.

¹⁷⁸ CAMPOS, Haroldo de. *Galáxias* [publicado em 1984 pela editora Ex Libris]. São Paulo: Editora 34, 2011.

movimento ousado, e era também ele uma navegação: era uma distância, e o que revelava era a possibilidade de percorrer essa distância de fazer, do canto, o movimento em direção ao canto, e desse movimento, a expressão do maior desejo”¹⁷⁹.

Ulisses faz parte destes marinheiros ousados, afinal seu epíteto ao longo do poema homérico é astuto, e cabe a ele encontrar uma alternativa para não ser arrastado à loucura pelo canto das sereias. Os tripulantes devem colocar cera nos ouvidos para evitar o canto fatal, enquanto Ulisses exige aos seus comandados que o amarruem fortemente ao mastro, liberando-o das amarras apenas quando o canto já não for mais audível. Mesmo assim o poder de atração se converte em desespero para Ulisses, pois as Sereias o seduzem:

“Entoam, então, doce canção:
‘Pra perto, preclaro Odisseu, pra perto, brilhante
Aqueu, nosso hino delície de perto o teu coração.
Todos nos ouvem. É a regra. Sem nos
Ouvir ninguém passou aqui em nau negra.
Como nosso saber prossegue mais pleno.”¹⁸⁰

O canto captura Ulisses; impossibilitado de falar, ele gesticula aos seus para ser liberado: “Quero que os companheiros afrouxem/ as cordas. Com o cenho aceno./ Porém mais rápido movem-se os remos.”¹⁸¹ Esta passagem pelas sereias dura pouco, pois o barco se distancia e todos eles se vem finalmente afastados do perigo: “[...] when we could hear no more the Sirens’ voice nor any singing, quickly my trusty crew removed the wax with which I stopped their ears, and set me free from bondage.”¹⁸² Kafka escreve que as Sereias talvez não houvessem emitido som algum, ressaltando, assim, a astúcia de Ulisses, que ao fingir este apelo estaria aludindo apenas ao silêncio que lhes

¹⁷⁹ BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir* [*Le livre à venir* – 1959]. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p.4.

¹⁸⁰ HOMERO. *Odisseia*. Tradução de Donaldo Schüller (edição bilíngue). Porto Alegre: L&PM, 2011, p.225.

¹⁸¹ *Ibid.*, p.225.

¹⁸² *Id.*, p.151.

pertence: “Pero las sirenas poseen un arma todavía más eficaz que su canto: su silencio.”¹⁸³

Este apelo das sereias situado exatamente na metade da narrativa homérica permite que Blanchot o caracterize como exemplar de toda criação literária que opera em torno a este centro impossível de ser capturado: “Há uma luta muito obscura travada entre toda narrativa e o encontro com as Sereias, aquele canto enigmático que é poderoso graças a seu defeito. [...] O que chamamos de romance nasceu dessa luta.”¹⁸⁴

Uma das influências literárias mais citadas e comentadas por Blanchot é Mallarmé. O poeta francês problematiza diversas questões caras ao pensamento blanchotiano, como por exemplo a separação entre a linguagem lógica (conhecimento, trabalho) e a linguagem do poema e da literatura, além de levantar a hipótese da existência de um livro, caracterizado de “o Livro”, tido por objeto teleológico de tudo o que existe no universo. Quanto a este último aspecto, deixemos o poeta manifestar-se:

Uma proposição que emana de mim – tão, diversamente, citada em meu elogio ou por censura – reivindico-a com aquelas que se comprimirão aqui – sumária quer, que tudo, no mundo, existe para culminar num livro.¹⁸⁵

Com propostas similares, Borges e Mallarmé desafiam a vertigem do infinito, e o escritor argentino será escolhido como ‘modelo do escritor sobre o infinito’ para Blanchot escrever um pequeno artigo sobre o conto “El Aleph”. A escritura labiríntica de Borges, associada com a constante retomada de temas literários e filosóficos, colaboram para que ele seja mundialmente estimado como um escritor cujo universo referencial encontra-se no interior da literatura mesmo, isto é, dentro de livros. Sabe-se que Borges, ao longo dos anos, foi perdendo gradativamente a capacidade de ver, e seu olho de carne foi então

¹⁸³ KAFKA, Franz. *Parábolas y paradojas*. Buenos Aires: Longseller, 2004, p.76.

¹⁸⁴ BLANCHOT, Maurice. O livro por vir [*Le livre à venir* – 1959]. Tradução de Leyla Perrone-Mopisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p.5.

¹⁸⁵ MALLARMÉ, Stephane. *Divagações*. Tradução e Apresentação Fernando Scheibe. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2010, p.180.

distanciando-se da página que suas mãos retinham. Esta perda sensitiva não tornou-se um obstáculo para que Borges continuasse errando pelas páginas, deixando-se levar pelo infinito ato de leitura. Blanchot, valendo-se do nome e do trabalho literário de Borges, diz: “A verdade da literatura estaria no erro do infinito.”¹⁸⁶ E continua: “O mundo onde vivemos, tal como o vivemos, é felizmente limitado.”¹⁸⁷ Blanchot enfatiza que o mundo factível é finito, repleto de limitações que barram a possibilidade de errar indeterminadamente, fato este que pode ser obtido ao forjar o infinito quando não cessamos de fazer alguma atividade: “A errância, o fato de estarmos a caminho sem poder jamais nos deter, transformam o finito em infinito.”¹⁸⁸ Por isto, a literatura revela-se monstruosa, pois a sua incessante busca jamais encontra término, sua errância é infinita, exibindo, justamente por esta infinitude, a prisão que a encerra, já que “[...] do finito, que é no entanto fechado, podemos sempre esperar sair, enquanto a vastidão infinita é a prisão, porque é sem saída; da mesma forma, todo lugar absolutamente sem saída se torna infinito.”¹⁸⁹

Gostaríamos de destacar outro conto de Borges para ilustrar a ideia proposta do Livro de Mallarmé, “El libro de arena”, publicado no livro homônimo narra a história de um personagem que se vê ameaçado por um livro denominado ‘El libro de arena’, porque, segundo lemos, “[...] ni el libro ni la arena tienen ni principio ni fin”¹⁹⁰. O enredo, porém, destila suspense, pois o narrador, que desde o início do relato nos afirma que tudo o que será narrado encontra-se no plano do verídico, é interrompido por um golpe na porta. Um homem anuncia-se como vendedor de Bíblias, e além destes exemplares possui o já mencionado livro infinito. Este objeto, após ser folheado e constatado o seu caráter interminável e sempre novo, seduz o narrador e a oferta de troca é prontamente sugerida por este:

¹⁸⁶ BLANCHOT, Maurice. O livro por vir [*Le livre à venir* – 1959]. Tradução de Leyla Perrone-Mopisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p.136.

¹⁸⁷ Ibid., p.136.

¹⁸⁸ Id., p.137.

¹⁸⁹ Id., p.137.

¹⁹⁰ BORGES, Jorge Luis. *El libro de arena* [1975]. Buenos Aires: Emecé Editores, 2005, p.161.

- Le propongo un canje – le dije –, Usted obtuvo este volumen por unas rupias y por la Escritura Sagrada; yo le ofrezco el monto de mi jubilación, que acabo de cobrar, y la Biblia de Wiclif en letra gótica. La heredé de mis padres.¹⁹¹

O vendedor não titubeia, aceita a troca, ampliando a sua coleção de Bíblias. O livro de areia pode ser visto como uma maldição impelindo a pessoa que o retém a livrar-se rapidamente dele a qualquer custo. O infinito instala o pânico no narrador, e o que era felicidade no início transforma-se na idolatria absoluta ao livro. Ele passa a dedicar-se inteiramente ao que o livro infinito lhe oferece: “Prisionero del libro, casi no me asomaba a la calle”¹⁹². A metáfora utilizada por Borges é a mesma de Blanchot: o livro torna prisioneiro o seu detentor. Cada vez mais o narrador sente o poder daquele objeto: “Sentí que era un objeto de pesadilla, una cosa obscena que infamaba y corrompía la realidad”¹⁹³. Uma palavra rara no vocabulário utilizado por Borges aparece aqui para definir o próprio livro: *obsceno*. O livro é obsceno pelo seu conteúdo que transmite a infinitude, pela sua errância esquizofrênica incapaz de frear os impulsos da palavra, atendo-se ao que outrora dissera Heidegger: “a linguagem fala”, e o homem transmite, como intermediário, esse falar desenfreado.

Certamente poderia ter-se selecionado outros escritores para exemplificar esta mobilidade perpétua da escrita e a impossibilidade de atingir o fim definitivo. Kafka e Beckett, dois nomes que marcam presença forte na crítica blanchotiana, exploram esta faceta da literatura de forma única. Inclusive os próprios romances e *récits* de Blanchot destacam a morte como uma experiência inatingível enquanto habitamos o mundo, ou seja, compreendendo a morte como inapreensível pela sua infinita distância de nós¹⁹⁴.

¹⁹¹ BORGES, Jorge Luis. *El libro de arena* [1975]. Buenos Aires: Emecé Editores, 2005, p.163.

¹⁹² Ibid., p.164.

¹⁹³ Id., 165.

¹⁹⁴ Em *Thomas l’obscur* (1941), *L’arrêt de mort* (1948) e *L’instant de ma mort* (1994), Blanchot evidencia a impossibilidade de experienciar a morte como evento factível. A narrativa de Blanchot é densa, esquivando-se dos comodismos sintáticos, e demanda a atenção constante do leitor. Muitas

Contudo, acreditamos que com esta breve apresentação, e tendo escolhido por último o conto do escritor argentino Jorge Luis Borges com o intuito de discutir algumas possibilidades da literatura e o confronto com o seu caráter labiríntico, possamos ter acedido a esta problemática da origem, tendo escolhido para isto três etapas investigativas fundamentais para o nosso desejo investigativo: Lascaux, Afrodite e o Livro.

Na *nouvelle La muerte y la niña*, veremos como a discussão gira em torno de uma origem, de uma morte e da distância infinita que a linguagem manifesta entre o que se escreve e o que lemos. Por ora deixaremos em suspenso as questões sobre a origem desenvolvidas neste capítulo e abordaremos no capítulo seguinte esta *nouvelle* dentro do cenário do Rio da Prata, e mais especificamente dentro da literatura de Onetti.

vezes o que se narra não é uma história, mas um *événement*, isto é, o próprio evento e a não a realização deste narrado *a posteriori*.

4. ONETTI SOB O PRISMA CONCEITUAL DE BLANCHOT

4.1 A soberania da obra e a impossibilidade hermenêutica

O que mais ameaça a leitura, segundo Blanchot, é o próprio leitor:

Lo que más amenaza la lectura: la realidad del lector, su personalidad, su inmodestia, su manera encarnizada de querer seguir siendo él mismo frente a lo que se lee, de querer ser un hombre que sabe leer en general.¹⁹⁵

Recordar-se que no capítulo introdutório a visão fora abordada como o sentido principal desde o início da filosofia antiga. A relevância do olho estará presente no ato da leitura, mas o envolvimento do olhar mostra-se muitas vezes incapaz de “enxergar” uma verdade por detrás da escrita, e no caso particular de Onetti, perseguir uma verdade mostrar-se-ia ineficaz, até mesmo absurdo. Os olhos inquietos dos leitores, que procuram apreender incessantemente as palavras grafadas em tinta impressa a fim de retirar-lhes algum significado. Torna-se impossível assimilar qualquer outra coisa que não seja aquilo que concretamente se encontra no texto mesmo; todo o nosso esforço interpretativo individual nos distancia daquilo que Blanchot denominara de *ponto central* da obra¹⁹⁶, e por esta razão deve-se libertar dos preconceitos no momento da leitura, deixando-se levar pela corrente literária sem a interferência de nossa interpretação. De modo algum esta postura coloca em xeque a liberdade do leitor. Engana-se quem associa este modo de leitura com uma atitude passiva e submissa ao texto: “La

¹⁹⁵ BLANCHOT, Maurice. *El espacio literario* [*L'espace littéraire* - 1955]. Traducción de Vicky Palant y Jorge Jinkis. Madrid: Editora Nacional, 2002, p.177.

¹⁹⁶ Em *L'espace littéraire*, Blanchot define o ponto central da obra como “a intimidade do risco”, em que a realização da linguagem coincide com o seu desaparecimento. Também o caracteriza como a ambiguidade ou a presença mesma da obra.

verdadera lectura no discute nunca el libro verdadero, pero tampoco es sumisión al “texto”¹⁹⁷. Reales nos adverte que a literatura de Onetti exige um leitor distinto, que esteja preparado para o *jogo*¹⁹⁸:

O campo textual onettiano é de luta, tensão, irresolução, ambigüidade, operadas pela suspensão do acordo, pela rejeição da dialética e pela inscrição da indecibilidade (em que o *entre* adquire a força sintática que resiste à afirmação de um ou do outro lado), em alguns casos, pela inversão hierárquica de binômios que nos permitem estruturar o discurso, em outros, e a sistemática rejeição de axiomas hermenêuticos usuais. Tudo isto, se compreenderá, trabalha contra uma interpretação propriamente construtiva ou positiva e contra o método, e convoca à discussão.¹⁹⁹

Evidencia-se, portanto, o caráter não elucidativo do *corpus* onettiano. Deste modo, o processo de leitura que iremos empreender de *La muerte y la niña* encontra-se desde o início em conflito com o leitor e com o próprio escritor. Como salienta Reales, Onetti não inscreve um sentido único do texto, as construções sintáticas não carregam o leitor ao encontro de um porto seguro onde ancorar a sua interpretação. A escrita de Onetti reflete as águas turvas da literatura, bem como o distanciamento da compreensão. Em suma, trata-se de uma constante luta.

Outro aspecto que se destaca na literatura de Onetti reside na ambigüidade de seus textos e nas lacunas narrativas, apontadas no

¹⁹⁷ BLANCHOT, Maurice. *El espacio literario* [L'espace littéraire - 1955]. Traducción de Vicky Palant y Jorge Jinkis. Madrid: Editora Nacional, 2002, p.174.

¹⁹⁸ Em *A vigília da escrita – Onetti e a desconstrução*, Reales classifica de *jogo* ou *double-mind* (termo introduzido pelo pensador Jacques Derrida) o processo literário de Onetti que constantemente questiona e propõe interrogantes em seus romances e contos, transformando-os em objeto de investigação.

¹⁹⁹ REALES, Liliana. *A vigília da escrita – Onetti e a desconstrução*. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2009, p.24.

capítulo dedicado à análise de alguns de seus livros e contos (“*La muerte y la niña* e a constelação onettiana”). Quanto a isto, a leitura das cartas de Onetti enviadas a Julio Payró, pintor e crítico de arte argentino, demonstra que havia uma profunda sensibilidade pictórica e imagética em Onetti, e da mesma forma que o pintor francês Cézanne (um dos seus pintores favoritos, ao lado de Gauguin e van Gogh) incluía propositalmente vazios em sua tela/texto. Lemos em uma carta o seguinte comentário por parte de Onetti:

Siempre he sacado poca o ninguna utilidad de mis lecturas sobre técnica y problemas literarios; casi todo lo que he aprendido de la divina habilidad de combinar frases y palabras ha sido en críticas de pintura. Y un poco en las de música.²⁰⁰

Nesta carta lemos um Onetti irônico, associando a literatura com o mero combinar de frases, ao mesmo tempo em que a qualifica de divina. Porém, aqui também lemos o descaso em relação ao que se escreve sobre crítica literária, dando preferência às críticas sobre pintura e música. Com a publicação destas cartas o universo onettiano pode ser apreciado em outras chaves de leitura. Literatura e pintura, bem como literatura e música.

Entretanto, o que não se pinta na tela, ou o que deixa de ser escrito no papel não significa ausência de sentido, mas sim a potência plural que existe na arte, convocando o espectador/leitor a preencher esse vazio de acordo com a sua possibilidade de participação no jogo.

Levando em consideração que Blanchot embasa seu pensamento crítico e teórico na soberania da obra perante o leitor, anulada qualquer possibilidade de interpretar um texto e defini-lo de maneira única e hermética, consideramos a sua contribuição imprescindível para o desenvolvimento desta pesquisa.

Blanchot, tendo como ponto de partida de sua discussão o impressionante relato bíblico referente a Lázaro, nos adverte que a leitura literária não ressuscita suas palavras mortas, pertencentes a outra esfera que não aquela da linguagem cotidiana:

²⁰⁰ VERANI, Hugo. *Cartas de un joven escritor: correspondencia con Julio E. Payró*. Montevideo: Trilce, 2009b, pp. 48,49.

Pero al llamado de la lectura literaria no responde una puerta que cae, o que se volvería transparente, o que por lo menos se reduciría algo, sino más bien una piedra más fuerte, mejor cerrada, aplastante, diluvio desmesurado de piedra que estremece la tierra y el cielo.

Ese es el carácter propio de esta “apertura” que constituye a la lectura: sólo se abre lo que está mejor cerrado; sólo es transparente lo que pertenece a la mayor opacidad.²⁰¹

Devemos fazer uma pausa e retornar ao que havíamos discutido em “*La muerte y la niña* e a constelação onettiana”. Lázaro é a personagem que compartilha o quarto com Eladio Linacero. Entretanto, Lázaro não se mostra na narrativa, jamais entra em cena. Um militante político cujo discurso não é proferido nunca, exceto quando grita “Fra...casado!”. Inclusive o vínculo ao partido comunista é desdenhado por Linacero:

Es posible que haya caído preso y en este momento algunos negroides más brutos que él lo estén enloqueciendo a preguntas y golpes. Pobre hombre, lo desprecio hasta con las raíces del alma, es sucio y grosero, sin imaginación. Tiene una manera odiosa de tumbarse en la cama y hablar de los malditos catorce pesos que le debo, sin descanso, con voz monótona, esas eses espesas, las erres de la garganta, con su tono presuntuoso de hijo de una raza antigua, empapada de experiencia, para quien todos los problemas están resueltos.²⁰²

Assim, este Lázaro onettiano não ressuscita na narrativa e mantém-se alheio ao conteúdo de *El pozo*. Um procedimento análogo ocorre com tantas outras personagens que foram discutidas no capítulo

²⁰¹ BLANCHOT, Maurice. *El espacio literario* [*L'espace littéraire* - 1955]. Traducción de Vicky Palant y Jorge Jinkis. Madrid: Editora Nacional, 2002, p.175.

²⁰² ONETTI, Juan Carlos. *El pozo* [1939]. Montevideo: Arca, 1994a, pp.26,27.

2: Gertrudis em *La vida breve*, Rita em *Para una tumba sin nombre*, e no presente caso, Helga Hauser.

Finalmente chegamos a *La muerte y la niña* e a opacidade narrativa presente em suas páginas. Trata-se de um texto denso, povoado de personagens já recorrentes em outras narrativas de Onetti que estão frequentemente desviando-nos de um possível caminho direcionado à compreensão, embora saibamos que este caminho encontra-se obstruído. Encontramo-nos ao fim da leitura em aporia. Outra imagem utilizada por Blanchot que se adequa à *nouvelle* é a de Abraão errando pelas areias do deserto, pois desde o início de *La muerte y la niña* estaremos contemplando a dúvida em relação a uma morte destinada a ocorrer ao longo da narrativa. Por este estado angustiante, há duas opções: “Seria portanto necessário dizer que o homem frente ao homem não tem outra escolha senão a de falar ou matar.”²⁰³

Kierkegaard, em *Temor e Tremor*, havia analisado a angústia sentida por Abraão, e de início propõe quatro variações sobre o sacrifício que Deus lhe teria requisitado²⁰⁴. A morte está aí, iniludível, e Abraão através da fé aceita o comando divino de sacrificar o seu filho Isaac. Kierkegaard discute acerca do “cavaleiro da fé”, tendo como modelo Abraão, que seria aquele que abnega de todos os prazeres, e age de tal forma que os demais indivíduos consideram esta atitude absurda:

Abraham actúa en virtud del absurdo, que consiste exactamente en que él, en cuanto individuo, e superior a lo general.

[...]

La relación de Abraham con Isaac, desde el punto de vista ético, se expresa sencillamente en los

²⁰³ BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita* [L'entretien infini – 1969]. São Paulo: Escuta, 2001, p.111.

²⁰⁴ As quatro variações começam todas da mesma maneira “Era muy de mañana”, enquanto o último parágrafo diz: “Cuando llega la época del destete.” As variações atuam como preâmbulo para o início do livro, que tem como primeiro capítulo o elogio de Abraão.

siguientes términos: el padre debe amar a su hijo más que a sí mismo.²⁰⁵

Esta fórmula ética de que fala Kierkegaard repete-se em *La muerte y la niña*, embora levada ao extremo pelo cinismo de Goerdel, pois o seu amor pretende conservar a semente da vida, matando a mãe.

Por outro lado, a “fê” de Augusto Goerdel está repleta de falsidade e hipocrisia, a sua atitude de fé para com Helga Hauser consiste em “[...] que la quiere y la desea y cada día más, más a medida que el amor va llenando su corazón y el semen la vesícula”²⁰⁶. A relação com o padre Bergner também contribuiu para que a falsidade adquirisse proporções maiores, já que ambos compartilhavam uma relação hipócrita; um fingia doutrinar no ensinamento católico, o outro fingia rezar e aceitar o dogma da igreja católica: “Engané también al padre Bergner. Él solo escuchaba y movía la cabeza en una aceptación que me parecía incomprensiva, sin pedirme pausas para rezar en latín.”²⁰⁷

No subcapítulo “4.4 A voz ausente da vítima”, dedicado à análise da personagem feminina Helga Hauser, uma personagem que praticamente não tem sua voz manifestada textualmente, impossibilitando que o leitor identifique o seu ponto de vista, poder-se-ia levantar algumas hipóteses, como por exemplo: 1) Helga Hauser comete adultério, morrendo ao parir o filho(a)²⁰⁸, e ao mesmo tempo inocenta seu marido Augusto Goerdel; 2) Helga Hauser comete suicídio e nem sequer pariu o filho(a); 3) Helga Hauser e o marido consentem em ter o filho(a), consequentemente matando a mãe e culpabilizando de maneira direta Augusto Goerdel. Estas são apenas algumas possibilidades do mosaico onettiano. A permutação é constante,

²⁰⁵ KIERKEGAARD, SÖREN. *Temor y temblor [Frygt og Bæven— 1841]*. Traducción e introducción de Pablo Chacón. Buenos Aires: AGEBE, 2006, pp. 65,66.

²⁰⁶ ONETTI, Juan Carlos. *La muerte y la niña* [1973]. Buenos Aires: Corregidor, 1997, p13.

²⁰⁷ Ibid., p.125.

²⁰⁸ Manteve-se a ambiguidade do sexo do bebê, pois o título do livro faz menção a um bebê do sexo feminino (*niña*), enquanto no *corpus* narrativo menciona-se, através do personagem Jorge Malabia, tanto a morte causada por um bebê do sexo masculino (*varón*) quanto por um bebê do sexo feminino (*niña*), como ficou discutido no capítulo 1.

ampliando a leitura ao máximo; Onetti não nos fornece nenhuma delas como certeza absoluta. É importante sublinhar o teor obscuro do relato, e assim pretende-se neste trabalho mantê-lo na sua obscuridade.

O que se pretende demonstrar nessa seção é a impossibilidade de interpretar algo além da dúvida colocada propositalmente, da incerteza, e paradoxalmente obter uma luminosidade interpretativa do prisma narrativo de Onetti. Se nos lançamos à fracassada tarefa de nos aproximar de um texto que nos rechaça desde o momento em que um dos personagens, Augusto Goerdel, demonstra cansaço por não ser compreendido: “El cliente movió la cabeza, paciente, incomprendido, fatigado por la incomprensión.”²⁰⁹ – estaremos concentrando a nossa força intelectual no poço vazio daquilo que não tem elucidação alguma, que se encontra destituído de qualquer tentativa de narrar uma história cujo objetivo seja comunicar um fato. A verdade lógica e o fio narrativo são escamoteados pelo denso trabalho linguístico efetuado por Onetti; a linguagem em sua poética opera com a contradição, a ambiguidade e as constantes elipses.

Outra marca peculiar em *La muerte y la niña* está na grande quantidade de diálogos intercambiados pelos personagens Díaz Grey, Augusto Goerdel e a partir da metade do relato a voz narrativa de Jorge Malabia e do Padre Bergner também se fazem presentes. Em torno destes quatro personagens a contradição adquire matizes notoriamente dramáticos, pois enquanto Jorge Malabia afirma ter ido ao enterro de Helga Hauser, encontrando lá o culpado (Augusto Goerdel), este por sua vez tenta apagar a marca da culpa enviando diversas cartas a Díaz Grey alegando a sua inocência perante os fatos, pois Helga Hauser teria ficado grávida quando ele nem sequer se encontrava em Santa María. Por esta posição levantou-se anteriormente a hipótese de adultério, embora o relato apresente Augusto Goerdel como um hipócrita que apenas desejou apropriar-se da herança de sua mulher. Ler aquilo que Goerdel diz ou escreve supõe desconfiar de suas palavras. Neste personagem singular concentra-se a contradição de modo intenso, pois no início do relato ele revela a impotência diante da morte futura de sua esposa, já que eles não podem evitar o nascimento do segundo filho que causará a morte da mãe, enquanto nos capítulos finais, através das cartas enviadas a Díaz Grey, ele tentará de todas as formas mostrar-se inocente e

²⁰⁹ ONETTI, Juan Carlos. *La muerte y la niña* [1973]. Buenos Aires: Corregidor, 1997, pp.12,13.

desvincular-se definitivamente da sua suposta participação na morte de Helga Hauser.

Dizemos isto com a finalidade de mostrar que em todos os diálogos persiste uma incompreensão entre os personagens, e eles não esgotam as dúvidas. A linguagem torna-se insuficiente para dar conta dos fatos que ocorrem em Santa María. Efetuando um levantamento estatístico, verificamos que ocorrem 100 (cem) falas provenientes diretamente dos personagens. Destas, a grande maioria encontra-se vinculada à voz de Díaz Grey (quarenta ocorrências), Augusto Goerdel aparece em segundo lugar com vinte e cinco ocorrências, o Padre Bergner aparece em vinte e uma ocasiões, Jorge Malabia em doze, e por último Helga Hauser com apenas duas falas no capítulo 2.

Este tipo de discurso convencionou-se em classificá-lo de discurso direto. Mas a palavra “direto” em Onetti é desviada, e em *La muerte y la niña* estes discursos desviam e distorcem o significado das palavras.

Pode-se referir a isto através do capítulo 16 do *Livre à venir* de Blanchot, intitulado “A dor do diálogo”, que apesar de concentrar-se principalmente em Marguerite Duras, Malraux, Kafka e Henry James, adequa-se à *nouvelle* aqui analisada:

Nos romances, a parte que chamamos de dialogada é a expressão da preguiça e da rotina: as personagens falam para colocar brancos numa página, e por imitação da vida, na qual não há narrativa nas conversas; é preciso pois, de tempo em tempo, dar a palavra às pessoas, nos livros.

[...]

Entretanto, falam: eles falam, mas sem estarem de acordo. Não se compreendem totalmente, não têm entre eles o espaço comum em que se realiza a compreensão, e todas as suas relações repousam apenas no sentimento tão intenso e tão simples de estarem *igualmente* um e outro fora do círculo comum das relações.²¹⁰

²¹⁰ BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir* [*Le livre à venir* – 1959]. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005, pp.223, 233.

Estes dois excertos de Blanchot encaixam-se perfeitamente com a literatura de Onetti. O primeiro excerto, que se detém na função do diálogo como mero preenchimento do branco da página, é bastante significativo. Os diálogos onettianos não apenas preenchem vazios, eles também desviam caminhos e conduzem o leitor até ele se perder na leitura. A languidez dos personagens é outra marca presente em Onetti, e a solução do mistério é postergada infinitamente. A cena final de *La muerte y la niña* reflete isto: “Era ya de mañana cuando dejamos de jugar al ajedrez. Me levanté para entreabrir las ventanas y silenciar el andante de Bach.”²¹¹ Já o segundo excerto enfatiza o caráter de incomunicabilidade, outra presença constante em Onetti. Residem nesse falar sem estar de acordo, as múltiplas versões das histórias narradas. Blanchot destaca o círculo comum das relações, e como não há sequer duas pessoas que se encontram na circunferência da comunicação. O distanciamento ocasionado pelas próprias palavras é um dos temas fundamentais que encontramos em Onetti.

Por esta razão não se pode afirmar com total segurança como se deu a morte de Helga Hauser, ou até mesmo se ela ocorreu de fato, o suporte da linguagem não fornece nenhuma luz sobre esta densa sombra. Se Augusto Goerdel irrompe no capítulo inaugural como alguém que se confessa no consultório de Díaz Grey, nós leitores seremos testemunhas de uma leitura que nos scandaliza pelo caráter hermético e enigmático. Como dito acima, sequer a morte de Helga Hauser pode ser declarada factualmente existente, apesar de que lhe “aseguraron la muerte, y no peligro de muerte.”²¹²

Desta forma devemos estar atentos com inumeráveis aspectos do relato. Por caracterizar-se sobretudo pelo ocultamento constante de uma suposta verdade, qualquer esforço interpretativo poderá mostrar-se débil diante das infinitas possibilidades abertas pela leitura. Blanchot compreende a atividade da escrita da seguinte maneira:

Escribir nunca consiste en perfeccionar el lenguaje corriente, en hacerlo más puro. Escribir comienza sólo cuando escribir es la aproximación a ese punto donde nada se revela, donde en el seno

²¹¹ ONETTI, Juan Carlos. *La muerte y la niña* [1973]. Buenos Aires: Corregidor, 1997, p.135.

²¹² *Ibid.*, p.11.

de la disimulación, hablar aún no es sino la sombra de la palabra, lenguaje que sólo es su imagen, lenguaje imaginario y lenguaje de lo imaginario, lenguaje que nadie habla, murmullo de lo incessante y de lo interminable al que hay que imponer *silencio*, si se quiere al fin hacerse oír.²¹³

Trata-se de uma citação importante não apenas por ser uma referência teórica deste trabalho, mas também porque em suas reflexões Blanchot afirma que o texto está constituído de uma soberania que impossibilita qualquer interpretação, inclusive o próprio escritor é afastado desse ponto que tudo atrai, conservando-se ele mesmo intocável. No ensaio “A literatura e o direito à morte” o pensador francês questiona a tendência bipolar da literatura:

Existiria, oculta na intimidade da palavra, uma força amiga e inimiga, uma arma feita para construir e destruir, que agiria por trás da significação, e não sobre a significação? Deveríamos supor um sentido do sentido das palavras que, ao determiná-lo, envolveria essa determinação como uma indeterminação ambígua em instância entre o sim e o não?²¹⁴

Por um lado, o conceito de interpretação canonicamente estabelecida, principalmente a partir da exegese da Bíblia²¹⁵, que procura dar sentido ao texto de modo dogmático e rígido, perde vigor em Blanchot. A sua compreensão do que seria interpretação permite que o texto manifeste sua ambiguidade, extraindo dela a própria possibilidade de leitura. A resposta que Blanchot dá às suas indagações

²¹³ BLANCHOT, Maurice. *El espacio literario* [*L'espace littéraire* - 1955]. Traducción de Vicky Palant y Jorge Jinkis. Madrid: Editora Nacional, 2002, p.42.

²¹⁴ Id. *A parte do fogo* [*La part du feu* - 1949]. Tradução de Ana Maria Scherer. São Paulo: Rocco, 1997, p.329.

²¹⁵ Para maiores detalhes destes conceitos, cf. REALES, Liliana. *A vigília da escrita: Onetti e a desconstrução*. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2009, Remissões I, pp.103-146.

baseia-se, principalmente, no conflito da linguagem com o sentido e o não-sentido:

Ela é essa vida que carrega a morte e nela se mantém, a morte, o poder prodigioso do negativo, ou ainda a liberdade, pelo trabalho de quem a existência é destacada dela mesma e tornada significativa. Ora, nada impede que, no momento em que trabalha na compreensão das coisas e, na linguagem, na especificação das palavras, essa força se afirme ainda como uma possibilidade sempre outra e perpetue um *duplo sentido* irredutível, uma alternativa cujos termos se recobrem numa ambiguidade que os torna idênticos, tornando-os opostos.²¹⁶

Logo, a interpretação de que trata Blanchot não se detém no aspecto dogmático da exegese, pelo contrário, ela se vale da riqueza desse antagonismo inerente à literatura, e que vemos aplicado no exemplo de Juan Carlos Onetti, especificamente em *La muerte y la niña*.

Retornando à citação em que Blanchot destaca a palavra silêncio, a associação com o capítulo 12 da *Odisseia* de Homero é notória nesta citação. Advertido pela deusa Circe, Ulisses deve evitar ouvir a canção hipnótica das sereias, colocando cera nos ouvidos dos marinheiros que viajam com ele, bem como pedir a estes para ser atado ao mastro com fortes amarras. Tampouco ele deve ouvir a canção das sereias. O que deve ser retido aqui é o forte apelo ao silêncio. O canto das sereias deve ser evitado caso se queira sobreviver e voltar aos braços de Penélope. Blanchot enfatiza que este evento se encontra exatamente no canto central da epopeia, atuando como um imã que atrai e oculta o poder de atração. As sereias possuem um canto que excede o conhecimento dos mortais, embora se assemelhem demasiado ao canto humano. Homero apontaria para essa força da escrita que atrai e depois refuta a aproximação de quem se lança a essa tarefa. Igualmente o leitor deve aproximar-se do texto, ciente de que jamais apreenderá o ponto central (distanciado de todos, até mesmo do escritor que compôs a obra). Por esta razão insistimos em afirmar que se trata de um olhar lançado na

²¹⁶ BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo* [*La part du feu* – 1949]. Tradução de Ana Maria Scherer. São Paulo: Rocco, 1997 pp.329,330.

direção daquilo que se encontra além de nossos olhos, além de toda palavra impressa na página, além de nossa limitada compreensão.

Nesta ausência de revelação iremos efetuar a leitura de *La muerte y la niña*, alertados de antemão do risco dos “passos falsos”; e para obter êxito nesta leitura, se é que há algum êxito, estaremos constantemente relacionando a nossa investigação com certos conceitos trabalhados por Blanchot no que diz respeito à morte. Porém, deve-se estar atento, pois como observa Paul de Man:

The clarity of his critical writing is not due to exegetic power; they seem clear, not because they penetrate further into a dark and inaccessible domain, but because they suspend the very act of comprehension. The light they cast on texts is of a different nature. Nothing, in fact, could be more obscure than the nature of this light.²¹⁷

As palavras de Paul de Man apontam para a singularidade da escrita blanchotiana, que se afasta da mera exegese literária, potencializando a força criativa da escrita. Assim, Blanchot apresenta uma teoria de “teor neutro”, palavra esta que se destaca do arsenal conceitual de Blanchot, referindo-se ao tom impessoal que a obra apresentaria, bem como ao modo de aproximação do leitor.

Isto implica que estamos enfrentados com uma dupla impossibilidade: Blanchot e Onetti através do espaço crítico e do espaço literário, respectivamente, nos afastam e aproximam alternadamente. De acordo com Blanchot, a soberania é uma instância pertencente à obra, distanciando-nos de nossa tentativa de estabelecer alguma relação para além do ato de leitura. Este é o único modo de estar próximo de algo que não se desoculta, que insiste em se esquivar dos dardos hermenêuticos. Trata-se da impassibilidade do enigma em relação ao desespero do leitor.

Não devemos nos aproximar da literatura de Onetti com a intenção de capturá-la em nossa malha hermenêutica, mas, ao contrário, devemos vê-la de tal forma que se possa intuir e sentir o pulsar desse ponto central, espécie de ponto isolado, soberano e impassível na sua

²¹⁷ DE MAN, Paul. *Blindness and insight*. New York: Oxford University Press, 1971, p.63.

capacidade de rechaço e isolamento. Para isto é necessário desaparecer como leitor, a fim de permitir o acesso ao denso e opaco espaço literário de Juan Carlos Onetti. É importante notar que o ponto central de *La muerte y la niña*, isto é, o quinto capítulo em que Jorge Malabia anuncia a morte de Helga Hauser, mostra-se em todo o seu esplendor, voltando em seguida a sua morada oculta inicial. Lembremos que no subcapítulo 3.4 O livro nômade. *Errância* do logos (p.61), havíamos feito referência ao canto das sereias e a sua estratégica localização dentro da *Odisseia*, isto é, na parte central do poema.

4.2 A morte inevitável

Cuando uno de los amantes sospecha – una chispa y el olvido – la calavera futura y puesta en el mundo, en su vida, del otro amante.

Juan Carlos Onetti
La muerte y la niña

Este capítulo irá deter-se no tema da morte, que já fora abordada no capítulo 2, quando fizemos um repasso por algumas narrativas de Onetti, e presente de forma a perpassar todo o *corpus* de *La muerte y la niña*. Segundo Bataille, como visto no capítulo 3.2 “O homem de Lascaux: as proibições” (p.48), os dois grandes tabus desde o surgimento do *Homo Ludens* são a morte e, mais tarde, a reprodução sexual. Estes dois aspectos relacionados com a vida e a morte são discutidos na *nouvelle* de Onetti, e poderíamos dizer que o escritor atualiza esta temática que se encontra desde os primórdios do homem.

Desde os filósofos trágicos, destacadamente Heráclito de Éfeso, passando pelos diálogos de Platão e a discussão do destino da alma no *Fédon*, até atingirmos o pensamento dos filósofos alemães Hegel e Heidegger (lidos e analisados detidamente por Blanchot), veremos que a morte foi e continua sendo uma preocupação de destacado relevo no pensamento ocidental. Um dos fragmentos de Heráclito, apresenta o seguinte enunciado: “Vida: ciertamente el nombre del arco es vida, pero su obra, muerte.”²¹⁸ Aqui interessa-nos a obra, apoiando-nos na polifonia suscitada por esta palavra. Heráclito, em sua linguagem enigmática e próxima da criptografia, através de um jogo de contrários, contrapõe vida e arco à obra e morte. A palavra obra em grego é designada pelo neutro *to érgon*, que abarca alguns significados, entre

²¹⁸ HERÁCLITO. *Filósofos pré-socráticos. Fragmentos I/Tales de Mileto... [et.al.]*. Buenos Aires: Losada, 2008, p.217, fragmento 48. No original apreende-se de modo mais intenso a tensão entre os opostos: “βίος τῷ οὖν τόξῳ ὄνομα βίος, ἔργον δὲ θάνατος.” Bíos e Thánatos vinculam-se às diferentes possibilidades geradas pelo arco.

eles: ação, realização, terra cultivada, trabalho difícil e penoso²¹⁹. Logo, *to érgon* possui uma forte relação com o trabalho braçal, de trabalhar a terra e dela obter alguma recompensa. Para isto, a terra deve ser fértil. Hesíodo, em seu livro *Os trabalhos e os dias*²²⁰ também faz uso da palavra *to érgon*. O poema canta o desacordo entre Hesíodo e seu irmão Perses justamente pela questão da divisão errônea dos bens paternos. Vemos que a palavra obra remeteria, então, à fertilidade do solo ao qual estamos enfrentados, demandando o esforço por parte daquele que planta e cultiva a terra. Metaforicamente, no “campo” da literatura de Onetti o solo geralmente é infértil, e a “obra” não encontra raízes para fornecer o alimento ao leitor. Dizemos isto para reafirmar que a colheita nos campos onettianos frustra o agricultor-leitor. Aqui devemos ouvir atentamente as palavras de Heráclito, e apreender que a obra é inseparável da morte. O jogo semântico enriquece o fragmento deste pré-socrático. Complementando o que aqui discutimos, lemos no fragmento 27: “Pues todas las cosas (nacen) de la tierra y todas terminan en la tierra.”²²¹ Neste fragmento pode-se ver um princípio fundamental, uma *arkhé*: a terra que gera e a terra que consome. Trata-se de um princípio, uma origem oculta, e a terra que consome pode ser lida como a tumba que passeia por toda a narrativa onettiana.

O tema da morte, portanto, é indissociável da literatura de Onetti, principalmente no que se refere a sua produção literária desde a publicação de *La vida breve* (1950). Aliás, o título mesmo do livro já faz referência à máxima latina “ars longa, vita brevis”, e no caso específico de Onetti a sua arte realmente foi profícua, exibindo de forma singular a miséria humana sem jamais abandonar a qualidade estética, embora esta não fosse a sua preocupação primordial. Para exemplificarmos, lemos na

²¹⁹ PEREIRA, Isidro. *Dicionário grego-português e português-grego*. Braga: Livraria A.I., 1998, p.228.

²²⁰ O título em grego deste poema é *Erga kai hemerai*, retomando a palavra obra.

²²¹ HERÁCLITO. *Filósofos pré-socráticos. Fragmentos I/Tales de Mileto... [et.al.]*. Buenos Aires: Losada, 2008, p.143, fragmento 27. “ἐκ γαίης γὰρ πάντα καὶ εἰς γῆν πάντα τελευτᾷ.”

carta 13: “No sé si es americanismo; pero me están dando náuseas el “escribir bien.””²²²

La muerte y la niña está marcada pela insígnia da morte e a necessita para poder desenvolver a narrativa que enredará o leitor nesse olhar incessante tão semelhante ao olhar que Orfeu lançara a Eurídice, eliminando para sempre a possibilidade de reencontro entre ambos:

Lembremos mais uma vez Orfeu e Eurídice. Eurídice é a estrangeira do extremo longínquo que é outrem, no momento do face a face, e quando Orfeu se vira, cessando de falar para ver, seu olhar se revela igual à violência que carrega a morte, ferida atroz.²²³

Blanchot nos faz prestar atenção para o fato de que nós que somos partes integrantes do processo literário atuando como leitores, e não podemos ceder à tentação de uma leitura rasa e superficial, além de não ser conveniente ler de maneira ávida e desejosos de reter em nosso olhar o texto que em breve desaparecerá quando fechemos o livro. Orfeu, o mestre da poesia nos ensinou através de seu erro, através de sua ansiedade em recuperar o que estava perdido desde sempre.

Em relação aos personagens de Onetti, a morte também atua como se fosse um duplo de cada um deles: “Para Onetti, la sensación siempre presente de que la vida es muerte incessante es la causa del drama ontológico que viven sus personajes.”²²⁴

Em *La muerte y la niña* a morte é iniludível, e toda a trama da *nouvelle* será desenrolada ao redor da visita de Augusto Goerdel ao doutor Díaz Grey. Frequentemente ocorre a visita ao médico nas narrativas onettianas, e aquele que chega ao consultório sempre traz consigo uma história para ser compartilhada e analisada, como se Díaz Grey fosse um detetive e pudesse colaborar com uma possível solução do intrincado caso apresentado. Poderia interpretar-se Díaz Grey como

²²² VERANI, Hugo. *Cartas de un joven escritor: correspondencia con Julio E. Payró*. Montevideo: Trilce, 2009b, p.68.

²²³ BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita [L’entretien infini – 1969]*. São Paulo: Escuta, 2001, p.11.

²²⁴ VERANI, Hugo. *Onetti: el ritual de la impostura*. Montevideo: Trilce, 2009, p.74.

uma personagem de cunho naturalista, no entanto, o papel que ele desempenha nas narrativas não é nem um pouco naturalista, visto que além de fazer uso da morfina ele não cura propriamente os seus pacientes, senão os escuta e trama outras histórias que muitas vezes se confunde com a voz narrativa. Mas como já havíamos assinalado antes, Onetti não se interessa pela verdade e, conseqüentemente, os enigmas são mantidos intactos em sua imutabilidade: “produciendo una textualidad en la que la verdad es siempre un perpetuo aplazamiento y los enigmas nunca quedan desanudados.”²²⁵

Atentando às palavras proferidas por Augusto Goerdel no capítulo de abertura, veremos que se trata de uma confissão, e *Yo mataré* é a sentença que Díaz Grey vê metaforicamente escrito em um cartaz pendurado na testa de Goerdel no momento em que ele entra em seu consultório e confessa o crime, antecipando o que ocorrerá ao longo do relato. Uma confissão que também é manifestada ao leitor. Todavia, este diálogo entre Díaz Grey e Augusto Goerdel está marcado pela impossibilidade de comunicar o que realmente está em jogo, como havíamos salientado anteriormente.

O uxoricídio, palavra etimologicamente proveniente do latim (*uxor, oris*: esposa) significando o assassinato da mulher pelo próprio marido, encontra-se inscrito desde o início do relato como um enigma, pois não se saberá em nenhum momento como aconteceu a morte de Helga Hauser. Há apenas o diagnóstico que mostra o risco de se ter outro filho, causando a morte imediata da mãe. A ironia em relação ao cristianismo escancara-se quando Goerdel recusa qualquer método contraceptivo, o que demonstraria a sua obediência fiel a “dios” Brausen, impedindo-o de salvar a sua esposa:

[...] usted que no puede alquilar una prostituta porque eso significaria pecar contra Brausen; que no puede derramar su semilla en la sábana, que no puede masturbarse, que no tiene salvación, aparte de matarla.²²⁶

²²⁵ FERRO, Roberto. *Onetti/La fundación imaginada. La parodia del autor en la saga de Santa María*. Córdoba: Alción, 2003, p.16.

²²⁶ ONETTI, Juan Carlos. *La muerte y la niña* [1973]. Buenos Aires: Corregidor, 1997, pp.13,14.

Goerdel não pode fazer absolutamente nada que não esteja conforme os preceitos estabelecidos pela sua crença religiosa, embora haja algo que não se manifeste de imediato: a dúvida que plasmará toda a narrativa. O que pensamos ser importante é analisar de que maneira a morte de uma pessoa, caso ela tenha realmente acontecido de acordo com as palavras de Jorge Malabia no capítulo quinto – “– La mató – gritó Jorge–. La mató a medianoche con un varón. Ella había pensado siempre en una hembra”²²⁷ –altera as ações e dispara uma série de novos diálogos com Jorge Malabia e o suposto assassino Augusto Goerdel. Os questionamentos existenciais por parte de Díaz Grey estarão carregados de especulações de teor negativo no que tange à onipotente presença demiúrgica de Brausen.

Outra personagem que está indiretamente relacionada com a morte de Helga Hauser é o padre conhecido por toda a cidade de Santa María: Padre Bergner, que por sua vez também é tio de Jorge Malabia. Trata-se de um personagem responsável pela educação religiosa de Goerdel. A influência de Bergner é enorme, e o capítulo terceiro revela esta relação dúbia, arejada pelos ventos da hipocrisia:

Sin palabras, por lo menos hasta la aproximación del adiós hipócrita, también supo Bergner que no se había equivocado, que su elección fue buena y que no pudo ser mejor. Lo fue confirmando en los días y en los años: Augusto Goerdel era lo más adecuado a su propósito entre todos los habitantes de Santa María y la Colonia; y la educación y la disciplina de la Iglesia, lo mejor para la paciente y resuelta voluntad de triunfo del niño, adolescente, adulto. Bergner creyó en la inspiración divina; Goerdel en la oportunidad y la buena suerte.²²⁸

A ganância aparece associada a ambos os personagens. Bergner, valendo-se ironicamente da palavra divina, educa aquele que aspira ao triunfo a qualquer custo. Este capítulo é fundamental para levantar a hipótese de assassinato premeditado por Goerdel com a intenção de tornar-se herdeiro da fortuna de Helga Hauser, já que ela provinha de

²²⁷ ONETTI, Juan Carlos. *La muerte y la niña* [1973]. Buenos Aires: Corregidor, 1997, p.59.

²²⁸ Id., p.35.

uma linhagem aristocrática. Mas Helga Hauser consultara-se outrora com diversos médicos, além de estar a par de todas as consequências de um futuro bebê.

A relação Bergner-Goerdel não se destaca pelas demonstrações de afeto e carinho, pelo contrário, assemelha-se mais a uma relação de puro interesse, como apontado acima, bem como de um profundo sentido de menosprezo pela vida. A farsa predomina, e os dois personagens deduzem que a mentira impera por detrás da atitude de cada um.

Por outro lado, as figuras femininas são escassas, embora em *La muerte y la niña* haja a menção de quatro personagens do sexo feminino: a filha de Helga Hauser, a filha de Díaz Grey, a esposa de Díaz Grey (Angélica Inés) e a filha adolescente do casal Insauberry, María Cristina. Esta quádrupla aparição de personagens femininas é muito produtiva em termos literários, pois nos transporta a um território cinza e incerto, além de reafirmar o constante mutismo destas ao longo do relato, com a exceção de Helga Hauser. Dedicar-se-á maior atenção à filha de Díaz Grey no capítulo seguinte, “A outra noite e a solidão de Díaz Grey”.

Por isso o enigma se mantém e não podemos confiar naquilo que os personagens onettianos nos narram, visto que “Todos mentimos. Aún antes de las palabras.”²²⁹ Estas são as palavras de Goerdel proferidas já no fim do relato. Frases como esta situam a narrativa no âmbito da incerteza, por isso em toda a saga²³⁰ de Santa María os personagens são fiapos humanos, deambulando pela cidade em busca de alguma história que os possa narrar sem ocultar os fatos. As preocupações éticas e políticas em Santa María são praticamente nulas, cedendo lugar aos conflitos eternos que tanto caracterizam o seu funcionamento interno. Santa María alimenta-se da insatisfação dos seus habitantes.

De todas as formas, a potência da literatura de Onetti encontra-se no esmero de sua escrita, capaz de narrar as situações mais sórdidas valendo-se de uma beleza estética ímpar, embora o próprio Onetti afirmasse que não era sua preocupação o escrever bem. O contraste do

²²⁹ ONETTI, Juan Carlos. *La muerte y la niña* [1973]. Buenos Aires: Corregidor, 1997, p.124.

²³⁰ Roberto Ferro em *Onetti/La fundación imaginada*, retoma o significado da palavra saga da lendas nórdicas e das narrativas do século XIX para fundi-los em um significado: a palavra saga para caracterizar as histórias de Santa María teria essa dupla acepção.

conteúdo narrado com a forma como ele é narrado sobressai em sua literatura.

La muerte y la niña, por exemplo, dialoga constantemente com o Eclesiastes, sobretudo ao apontar a vaidade humana “Todos éramos felices, excepto mi vanidad de hierro [...]”²³¹, e também com a conhecida história dos irmãos Caim e Abel. Aliás, esta última é analisada por Blanchot, e pode ser vista como pano de fundo para o relato aqui analisado:

Caim matando Abel, é o eu que, chocando-se à transcendência de outrem (aquilo que em outrem me ultrapassa absolutamente e que está bem representado na história bíblica, pela incompreensível desigualdade do favor divino), tenta enfrentá-la recorrendo à transcendência do assassinato.²³²

Blanchot vê nesta passagem bíblica uma situação que se repete constantemente em nosso mundo, em que a individualidade do “eu” enfrenta-se com a incompreensão de “outrem”, e vice-versa. Ou seja, a linguagem enfrenta-se com a própria fraqueza, restando apenas a violência da morte imposta para manifestar o que não pode ser trazido à linguagem. Caim e Abel podem ser lidos aqui como Augusto Goerdel e Helga Hauser, respectivamente.

Aliás, no capítulo quinto de *La muerte y la niña*, aquele em que se anuncia a morte de Helga Hauser pela voz de Jorge Malabia, haverá uma longa reflexão bíblica abordando os nomes de Caim e Abel. A menção aos irmãos ocorre no parágrafo seguinte ao anúncio da morte de Helga, e a voz narradora pertence a Díaz Grey, como costuma acontecer nas narrativas de Santa María:

¿Y no veía – no se veía – su grotesco Abel muerto, resucitado por camaradas, conocidos del villorrio? ¿No pensaba en Dios y Caín?

²³¹ ONETTI, Juan Carlos. *La muerte y la niña* [1973]. Buenos Aires: Corregidor, 1997, p.58.

²³² BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita* [*L’entretien infini* – 1969]. São Paulo: Escuta, 2001, p.111.

Porque Caín estaba obligado a hacerlo, estaba obligado por un mandato no explícito pero ineludible.

Nunca quiso las ovejas de Abel, renunció a los instrumentos de labranza y se hizo cazador bajo la mirada sin reposo de Dios. Caín lo hizo.²³³

Considerado o primeiro caso de homicídio da história da humanidade, o relato bíblico está inserido no coração de *La muerte y la niña*, juntamente com a morte da personagem feminina, igualmente sacrificada sem sabermos por qual motivo. Poucos parágrafos adiante temos:

[...] los caminos de Brausen son insondables o porque deseó instalar el crimen en la raza que inventó, o porque quiso instalar para siempre la certidumbre de que el más fuerte triunfará durante siglos enfrentando al débil y apacible.²³⁴

Não será possível ler a morte de Helga Hauser no *corpus* literário, mas deve-se buscar uma chave de leitura no corpo/voz ausente desta vítima, tema a ser tratado mais adiante no subcapítulo 4.4 “A voz ausente da vítima”.

O leitor jamais fica sabendo se quem matou Helga Hauser foi o feto que ela carregava em seu ventre, ou se ela sofreu algum outro tipo de morte, ou se ela ainda está viva. Estas foram as hipóteses levantadas anteriormente. O mistério adquire intensidade a partir do momento em que Augusto Goerdel modifica o seu nome e vai morar na Alemanha. Metamorfoseia-se em Johannes Schmidt:

Este encuentro entre el escribano y Díaz Grey es un espacio textual de múltiples sustituciones: ante todo, Goerdel no es el mismo, ahora se llama Johannes Schmidt y, luego, la que ha nacido es

²³³ ONETTI, Juan Carlos. *La muerte y la niña* [1973]. Buenos Aires: Corregidor, 1997, p.60.

²³⁴ *Ibid.*, p.61.

una niña y no un niño como se ha afirmado anteriormente.²³⁵

Ao longo da *nouvelle* o leitor colocará em xeque a veracidade do que está lendo, recorrente ao tratar-se da literatura de Onetti. A dúvida irá acompanhá-lo e nunca poderá ser afirmado o que realmente aconteceu. A morte e a dúvida são instâncias muito próximas:

Nadie está seguro de morir, nadie pone en duda la muerte, pero, sin embargo, no se puede pensar la muerte cierta más que dudosamente, porque pensar la muerte es introducir en el pensamiento lo absolutamente dudoso, el desmoronamiento de lo no-seguro, como si para pensar auténticamente la certeza de la muerte debiéramos dejar que el pensamiento se abismase en la duda y lo inauténtico, o aun, como si cuando nos esforzamos en pensarla, debieran quebrarse, más que nuestro cerebro, la firmeza y la verdad del pensamiento.²³⁶

Esse é justamente o aspecto notável da literatura de Juan Carlos Onetti, o falso mescla-se com o possível verdadeiro, fazendo-nos percorrer um território literário repleto de ambiguidade e contradições. Blanchot sucintamente dissera a respeito da literatura: “A literatura é a linguagem que se faz ambiguidade.”²³⁷ E ao ler Onetti estamos imersos na ambiguidade. *La muerte y la niña* é um relato que se encontra além da certeza de uma suposta morte. Ela nos revela as facetas dos seres humanos menos desejadas, tais como a culpa, a farsa, a mentira, entre outras. Poderíamos pensar que há no relato um movimento que parte da confissão ao ato de negar o assassinato, atitude que revelaria o profundo sentimento de culpa de Augusto Goerdel. Porém, suspendemos o juízo

²³⁵ FERRO, Roberto. *Onetti/La fundación imaginada. La parodia del autor en la saga de Santa María*. Córdoba: Alción, 2003, p.328.

²³⁶ BLANCHOT, Maurice. *El espacio literario [L'espace littéraire - 1955]*. Traducción de Vicky Palant y Jorge Jinkis. Madrid: Editora Nacional, 2002, p.87.

²³⁷ Id., *A parte do fogo [La part du feu - 1949]*. Tradução de Ana Maria Scherer. São Paulo: Rocco, 1997, p.327.

(*epokhē*), e como os filósofos céticos, aceitamos igualmente a tese como a antítese, pois ambas são passíveis de desmoronamento.

4.3 A outra noite e a solidão de Díaz Grey

Y alguna noche que no será más triste que las otras, quemaré todas las fotos cuya edad pasa los tres años.

Juan Carlos Onetti
La muerte y la niña

O conceito de “outra noite” desenvolvido por Blanchot em *L'espace littéraire* pode vincular-se com o personagem Díaz Grey, notadamente com o personagem que se apresenta em *La muerte y la niña* ao rememorar as cartas de sua filha.

Mas, antes de mais nada é conveniente lembrar que a produção literária de Onetti desde *La vida breve* (1950) compõe-se de narrativas que dialogam entre si, de modo que a intertextualidade presente na saga de Santa María converte os seus escritos em um universo autorreferente²³⁸. Desta forma, segundo Hugo Verani:

[...] en *La muerte y la niña* el discurso autorreferente de un texto que no deja de aludir a la producción anterior del autor, delata una limitación progresiva de su mundo narrativo, una paulatina intelectualización que amenaza vedar la comprensión a quienes desconozcan los códigos de su obra.

La muerte y la niña retoma motivos y recursos conocidos, presentados en un marco desrealizado y simbólico. Onetti se enfrenta una vez más al problema de la culpabilidad – la culpabilidad de Augusto Goerdel por la muerte de su mujer, Helga

²³⁸ Ana Carolina Teixeira Pinto, sob orientação da professora Dr^a Liliana Reales, defendeu sua dissertação de mestrado destacando a importância da autocitação em Onetti: “Para um leitor onettiano sua narrativa é um mosaico de autocitações.” (PINTO, 2007, p.62). In: PINTO, Ana Carolina Teixeira. *Autocitação em Juan Carlos Onetti*. 2007. 110p. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) – Universidade Federal de Santa Catarina, 2007.

Hauser, al dar a luz a “la niña”. Goerdel regresa a Santa María a expiar su culpa; trae las “pruebas” (cartas de sospechosa credibilidad) de que um amante de su mujer y no él fue responsable del embarazo – el parto le traería la muerte, según dictamen médico.²³⁹

Assim, Díaz Grey, o médico de Santa María, encontra as suas origens literárias em *La vida breve*. Um médico que consome morfina, cujo consultório serve de antessala para as histórias que são desvendadas e que em *La muerte y la niña* revelará seu lado solitário e de total descrença na humanidade. Tanto ele quanto os demais habitantes de Santa María são criados por um personagem de *La vida breve*. Trata-se de Juan María Brausen. Todos os personagens subsequentes são vítimas de um corpo mutilado. Se pensarmos que Brausen inicia o processo de escrita de um roteiro de cinema logo após a operação de mama sofrida por sua esposa Gertrudis, preocupado pela falta de dinheiro e com a premente possibilidade de ser despedido de seu emprego na agência de publicidade caso não conclua sua tarefa, e de que seu esforço tentará preencher esse vazio do corpo (Gertrudis tem um seio arrancado), como visto em 2.2 *La vida breve* (1950), podemos deduzir que todas as histórias ambientadas em Santa María são esse vazio, uma vez que “o texto não é prótese de mama e sim tumor.”²⁴⁰

É interessante notar e constatar por que existe essa alusão a um corpo feminino mutilado de um membro que caracteriza-se por ser a via de alimento de todos nós quando recém-nascidos. O seio refere-se à parte do corpo que alimenta os seres humanos, e que em Gertrudis se converte em uma cicatriz redonda, cedendo seu lugar a uma forma côncava, estéril. Mesmo assim, Brausen deve fingir que não aconteceu nada, e deve repousar sua mão tranquilamente nessa ausência de matéria feminina:

Habría llegado entonces el momento de mi mano derecha, la hora de la farsa de apretar en el aire, exactamente, una forma y una resistencia que no

²³⁹ VERANI, Hugo. Onetti. *El ritual de la impostura*. Montevideo: Trilce, 2009, p.167.

²⁴⁰ REALES, Liliana. *A vigília da escrita – Onetti e a desconstrução*. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2009, p.173.

estaban y que no habían sido olvidadas aún por mis dedos.²⁴¹

Uma mão que toca o intocável; será a mesma mão posta em marcha para escrever aquilo que se tornará pedra, ou melhor, texto ficcional. Caso alguém contemple fixamente a feição de Medusa, converter-se-á faticamente em pedra, e Juan María Brausen, depois de *La vida breve* não será mais um personagem, mas sim uma estátua colocada no meio da praça de Santa María. O criador estará enclausurado na sua própria criação. A ficção dentro da ficção, esse jogo de bonecas russas que se abre e revela outra boneca, adquire na literatura de Onetti novo fôlego (como já ocorrera antes no século XVII com as obras *Hamlet* e *El Quijote*, para citarmos apenas dois livros estimados por Onetti), confundindo o leitor menos avisado, e consequentemente menos crítico.

Os personagens são, por assim dizer, filhos de outro personagem, e que por sua vez se converte no demiurgo de toda uma saga sepultada na morte. Conforme visto no capítulo 1, a constelação onettiana torna-se cada vez mais auto-referencial.

Para melhor nos aproximarmos de Díaz Grey convém citar as palavras que se encontram em “Díaz Grey, la ciudad y el río”, segundo capítulo de *La vida breve*: “Hay un viejo, un médico, que vende morfina. Todo tiene que partir de ahí, de él. Tal vez no sea viejo, pero está cansado, seco.”²⁴²

O título do capítulo configura-se como um excelente resumo do que virá a ser toda a saga de Santa María: um médico de província que recebe seus “pacientes”, sempre disposto a ouvir as diversas histórias, vivendo em uma cidade com personagens desconfiadas e fantasmáticas, com um rio dividindo Santa María da colônia de lavradores suíços.

Dentro do contexto narrativo proposto em *La muerte y la niña*, Díaz Grey será um personagem chave para que o leitor possa compreender o que acontece no relato, pois os diálogos que ele mantém com Augusto Goerdel, Jorge Malabia e o padre Bergner são necessários para que possamos ver o tramado desta história que se recusa a ser desvendada. A cada releitura nos encontramos cada vez mais enredados

²⁴¹ ONETTI, Juan Carlos. *La muerte y la niña* [1973]. Buenos Aires: Corregidor, 1997, pp.17,18.

²⁴² Id., *La vida breve* [1950]. Buenos Aires: Punto de lectura, 2007.

no labirinto de Onetti. Além disso, sabemos que Díaz Grey conheceu pessoalmente Helga Hauser, ou pelo menos ela o procurou para que lhe desse um parecer médico a respeito de sua condição. Por sua vez, o que Díaz Grey lhe responde não é muito alentador: “No entiendo por qué consulta a un médico ínfimo, a un sanmariano que ni siquiera es ginecólogo.”²⁴³

Sendo um dos personagens mais recorrentes na saga de Santa María, o doutor Díaz Grey apresentar características de uma pessoa triste, solitária e desconfiada do mundo que o circunda, intuindo por vezes a proveniência de sua existência. Conforme Reales:

Certos personajes onettianos dramatizam esse “enigma originário”; vivem a errância como condição de existência. [...]

Díaz Grey, o “outro” de Brausen, se torna o narrador do último capítulo de *La vida breve* e será o “escritor” e o “autor” de *Para una tumba sin nombre*. O médico, que não se sabe o “outro” de Brausen, intui ser este o seu criador.²⁴⁴

No relato *La muerte y la niña*, sua posição de médico o coloca como testemunha privilegiada de uma história assombrosa, a saber, a confissão de um assassinato que vem anunciado pelo próprio assassino:

Como en toda la saga de Santa María, la visita al médico es una escena trastornada, el que viene trae una historia, quiere ser oído, no ser visto desde un saber que le diagnostiquen una enfermedad, sino que viene a confesar inversamente.²⁴⁵

Os seus questionamentos e angústias de caráter ontológico dialogam com outro personagem/escritor: Juan María Brausen. Tal fato

²⁴³ ONETTI, Juan Carlos. *La muerte y la niña* [1973]. Buenos Aires: Corregidor, 1997, p.21.

²⁴⁴ REALES, Liliana. *A vigília da escrita – Onetti e a desconstrução*. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2009, p.194.

²⁴⁵ FERRO, Roberto. *Onetti/La fundación imaginada. La parodia del autor en la saga de Santa María*. Córdoba: Alción, 2003, p.327.

é notório pelo fato de Brausen ser o demiurgo de todos os personagens e da própria cidade de Santa María, como discutimos acima. Contudo, a aparição de seu nome em *La muerte y la niña* se dá de forma singular:

En *La muerte y la niña* como en ninguno de los textos anteriores se satura la apelación a Brausen. [...] Lo que Dios es para los hombres, Brausen lo es para los personajes.²⁴⁶

Díaz Grey reflete sobre a postura religiosa de Goerdel, quando este dedica orações a Brausen todas as noites:

Y es posible que noche a noche, llorando y de rodillas, rece a padre Brausen que estás en la Nada para hacerlo cómplice, para enredarlo en su trama, sin necesidad verdadera, por un oscuro deseo de remate artístico.²⁴⁷

A intimidade compartilhada entre Díaz Grey e Brausen encontra-se alimentada pela dúvida constante em relação às origens do doutor de Santa María diante da onipotência literária-ontológica de Brausen. Ao longo de *La muerte y la niña* esta relação tão particular demonstrará a aflição que Díaz Grey sente sobre a sua própria condição de existência. Recordar-se que este enfrentamento tivera início no primeiro romance ambientado em Santa María, *La vida breve*.

Contudo, em *La muerte y la niña* a forte relação destes dois personagens será manifestada nas reiteradas alusões feitas a Brausen, inclusive há uma estátua situada nas proximidades do consultório de Díaz Grey representando a sua figura: “Díaz Grey se sabe una entidad creada por alguien que está por encima de él, aunque no es una posición extrema.”²⁴⁸ O fato de reconhecer ser a criação de alguém significa participar do jogo cujas decisões se encontram nas mãos de quem o

²⁴⁶ FERRO, Roberto. *Onetti/La fundación imaginada. La parodia del autor en la saga de Santa María*. Córdoba: Alción, 2003, pp.332,333.

²⁴⁷ ONETTI, Juan Carlos. *La muerte y la niña* [1973]. Buenos Aires: Corregidor, 1997, p.10.

²⁴⁸ FERRO, Roberto. *Onetti/La fundación imaginada. La parodia del autor en la saga de Santa María*. Córdoba: Alción, 2003, p.332.

supera na hierarquia narrativa: “Aunque intemporal, aunque sabiéndome esclavo de un infeliz paranoico, respetaba la cronología.”²⁴⁹

Uma das qualidades deste infeliz paranoico é possuir um aspecto necrológico marcante, pois, de acordo com Reales,

A sua é uma voz de morte, de dissolução e perda de si. A voz que enuncia a obra – a ficção de Santa María – é uma voz interior, muda, sufocada, impedida de agir, de “obrar”, de “soprar” (de ser “brausen”). O acesso à voz interior do personagem se dá por usurpação em mãos de uma escrita que, ao registrar o drama do personagem, dramatiza a sua própria possibilidade/impossibilidade de escrever; instaura, por trás da máscara, por trás de um dizer enganador, uma zona vazia na qual a palavra diz a sua morte, o seu silêncio.²⁵⁰

O trecho citado revela a importância de remeter a nossa própria leitura ao movimento inicial de impotência da escrita. O advento das várias ficções sanmarianas posteriores a *La vida breve* encontra a sua semente originária na impotência do ato de escrita, no silêncio, na morte. Como destaca Reales, a voz que se manifesta traz consigo o hálito da tumba. Toda escrita posterior a esse sopro contaminado encontrará a “zona vazia” da morte.

Portanto, o espaço literário de toda a saga de Santa María situa-se no interior dessa voz de morte, é projetado a partir dessa voz em direção à criação de uma cidade fictícia habitada por personagens encerrados e sufocados na atmosfera asfixiante criada por um personagem que vivia uma condição similar em Buenos Aires, já que Juan María Brausen vivia na capital argentina, com sua mulher recém-operada, além de ser obrigado a escrever um roteiro de cinema para continuar sobrevivendo. Pode-se afirmar que o personagem que mais sofre os tormentos desse paranoico seja Díaz Grey, por ser ele a primeira criação literária de Brausen. Díaz Grey é um personagem sem passado, lançado ao mundo

²⁴⁹ ONETTI, Juan Carlos. *La muerte y la niña* [1973]. Buenos Aires: Corregidor, 1997, p.78.

²⁵⁰ REALES, Liliana. *A vigília da escrita – Onetti e a desconstrução*. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2009, p.197. (grifo nosso).

com quarenta anos, incapaz de conhecer claramente suas origens, apenas intuindo-a²⁵¹.

Mas o que nos interessa abordar aqui é a relação que há entre a melancolia crônica de Díaz Grey, as suas noites tristes e a “noite” discutida por Blanchot, ou melhor, a “outra noite”, assim definida:

Pero cuando todo ha desaparecido en la noche, “todo ha desaparecido” aparece. Es la otra noche. La noche es la aparición de “todo ha desaparecido”. Es aquello que se presiente cuando los sueños reemplazan al sueño, cuando los muertos pasan por el fondo de la noche, cuando el fondo de la noche aparece en los que han desaparecido.²⁵²

Blanchot se aproxima muito do conceito de angústia, também denominado como tonalidade afetiva (*Stimmung*), analisado por Heidegger em *Sein und Zeit* (1927), que por sua vez fora fortemente influenciado pelo livro *O Conceito de Angústia* (1844) de Sören Kierkegaard. Heidegger, em uma nota de rodapé ao parágrafo §45, explicita a importância que o livro do pensador dinamarquês exerce dentro de sua própria reflexão filosófica: “É por isso que há mais para se aprender, filosoficamente, com seus escritos “edificantes” do que com os teóricos, à exceção do tratado sobre o conceito de angústia.”²⁵³

Logo, este conceito que já tinha sido discutido por Kierkegaard encontrará um equivalente na outra noite blanchotiana. O que aqui desejamos enfatizar é que a “outra noite” pode dar-se em qualquer hora do dia; ela remete ao momento trágico de saber-se imerso no grande vazio da existência, infinitamente isolado em sua própria solidão. É

²⁵¹ Em *Cuando ya no importe* podem-se ler as confissões de Díaz Grey transcritas por Juan Carr, como demonstramos no subcapítulo 1.4 dedicado a esta última narrativa.

²⁵² BLANCHOT, Maurice. *El espacio literario* [L'espace littéraire - 1955]. Traducción de Vicky Palant y Jorge Jinkis. Madrid: Editora Nacional, 2002, p.147.

²⁵³ HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo* [Sein und Zeit - 1927]. Tradução revisada de Marcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes, 2009, p.308.

quando se revela a distância de tudo, deixando-nos em solilóquio apenas com nosso eu.

Díaz Grey enfrenta essa noite quando Jorge Malabia, no capítulo sexto, lhe pergunta sobre o seu passado e se ele porventura existe: “[...] qué era usted, doctor, antes de mezclarse con los habitantes de Santa María. Los fantasmas que inventó e impuso Juan María Brausen.”

A partir desta pergunta de ordem existencialista, desenvolve-se toda a narrativa do capítulo sétimo. Por sua vez, para responder à pergunta de Malabia, o médico retira algumas cartas de baralho, que na realidade são as fotos de sua filha, e inicia um longo processo narrativo para poder tentar explicar-lhe a consistência de seu passado. Inicia da seguinte forma: “Dejé de verla cuando ella tenía tres años y conservo todas las fotografías que pude conseguir, casi desde su nacimiento hasta esa edad.”²⁵⁴

Esse movimento de mostrar as cartas a Jorge Malabia representa o contato que Díaz Grey possui com o seu ser interior sombrio e noturno. Mergulhar nesse passado nebuloso representa para ele a tentativa de elucidar sua origem, embora nunca tenha êxito, demonstrando que as tentativas de buscar um “porto seguro” estão fadadas ao fracasso. Blanchot continua do seguinte modo sua argumentação acerca da “outra noite”:

[...] la *otra* noche es siempre otra. Sólo en el día se cree oírla y alcanzarla. De día, es el secreto que podría ser violado, lo oscuro que espera ser develado. Sólo el día puede sentir pasión por la noche. Sólo en el día la muerte puede ser deseada, proyectada, decidida, alcanzada. Sólo en el día la *otra* noche se descubre como el amor que rompe todos los vínculos, que quiere el fin y que quiere unirse al abismo.²⁵⁵

²⁵⁴ ONETTI, Juan Carlos. *La muerte y la niña* [1973]. Buenos Aires: Corregidor, 1997, pp.76,77.

²⁵⁵ BLANCHOT, Maurice. *El espacio literario* [*L'espace littéraire* - 1955]. Traducción de Vicky Palant y Jorge Jinkis. Madrid: Editora Nacional, 2002, p.152.

Acontece que Díaz Grey não está imerso na luz do dia. As fotos são contempladas durante a noite. Todavia, é na foto que encontramos essa luz que dissolve-se em trevas para o seu olhar desiludido. Para revelar uma foto necessitamos da luz a fim de que a imagem adquira existência. A foto carrega vida e morte. Por um lado ela se mostra ao olhar pela luz, por outro carrega consigo o momento estático retido para sempre na fotografia. Barthes, em um de seus últimos textos publicados, *A câmara clara*, destaca as primeiras conclusões obtidas acerca da fotografia: “O que a fotografia reproduz ao infinito só ocorreu uma vez: ela repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente.”²⁵⁶ Isto parece concordar com aquilo buscado por Díaz Grey ao dispor as fotos de sua filha, ele deseja ter na sua memória as fotos de um ser que ainda não se configurara para ele como pertencente ao mundo dos adultos. As fotos são qualificadas de retratos pelo médico, aproximando novamente a literatura da pintura, embora estes retratos sejam destituídos de rostos, pois o que as fotos vão mostrando, Díaz Grey prefere apagar, ancorando-se apenas nas fotos da pequena criatura até os três anos de idade:

Después, muy espaciados me llegaron otros retratos, otras caras que iban trepando bruscamente las edades, no se sabía hacia donde, pero sí alejándose de lo que yo había visto y querido, de lo que me era posible recordar. [...] Claro, las fotografías boca abajo nunca fueron tantas como los naipes.²⁵⁷

São muitas as fotografias, mas poucas merecem o olhar frontal de Díaz Grey, seu olhar não suporta as transformações físicas e morais de sua própria filha. A infância adquire estatuto de inviolabilidade diante do mundo corrupto da vida adulta.

Barthes, no livro citado, discute dois conceitos inerentes à fotografia: *studium* e *punctum*. Ambos contrariam-se, visto que “é pelo

²⁵⁶ BARTHES, Roland. *A câmara clara* [*La chambre claire: note sur la photographie* – 1979]. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012, p.14.

²⁵⁷ ONETTI, Juan Carlos. *La muerte y la niña* [1973]. Buenos Aires: Corregidor, 1997, p.77.

studium que me interesse por muitas fotografias, [...] pois é culturalmente (essa conotação está presente no *studium*), que participo das figuras, das caras, dos gestos, dos cenários, das ações.”²⁵⁸ Já o *punctum*, que de acordo com a etimologia latina carrega a força de uma arrebatamento, de uma picada, caracterizada pela violência de sua ação, diferentemente do *studium* cujo olhar do *spectator* vai em busca do que ele deseja ver na fotografia, viria a “quebrar ou escandir” o *studium*: “O *punctum* de uma foto é esse acaso que, nela, me *punge* (mas também me mortifica, me fere.)”²⁵⁹ Deste modo, pode-se associar este duplo caráter de abordagem da fotografia como intrínseco ao olhar de Díaz Grey, associando o *studium* às fotos de sua filha até os três anos, e o *punctum*, e aqui o trágico adquire proporções elevadas, reside justamente na ausência do rosto; aquilo que fere e *punge* Díaz Grey é um rosto que se desfaz a cada nova carta:

[...] las caras se iban ausentando veloces, casi sin gradaciones, exhibiendo la impudicia de sus cambios, alterando los óvalos de los rostros, las formas de los labios y los sentidos de las sonrisas, las líneas de perfiles, cuellos y pómulos; cambiando incesantemente y egoísta el dibujo de los ojos que, sin embargo, continuaban atentos, grandes y separados.²⁶⁰

A quantidade de fotos descartadas do “juego de solitario” confirmam a aversão que Díaz Grey – que supostamente deveria possuir em si o sentimento altruísta perante o mundo, pelo fato de ser o médico da cidade – demonstra pelas pessoas.

Desta forma, o capítulo sétimo adentra no mais íntimo deste personagem emblemático da literatura onettiana, concentrando a angústia sentida por ele ao receber as cartas de sua filha, constatando a cada nova foto que ela está se convertendo em uma mulher, em uma

²⁵⁸ BARTHES, Roland. *A câmara clara* [*La chambre claire: note sur la photographie* – 1979]. Tradução de Júlio Castañón Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012, p.31.

²⁵⁹ Ibid., p.33.

²⁶⁰ ONETTI, Juan Carlos. *La muerte y la niña* [1973]. Buenos Aires: Corregidor, 1997, p.79.

pessoa. Distribuídas como se fossem fazer parte de um jogo de truco, as cartas/fotos são divididas em dois grupos: 1) até os três anos de idade, e 2) posteriores a essa idade. Díaz Grey não suporta as fotos de sua filha após a idade limite de três anos. O amor que ele dedica à criança de três anos supera tudo, ameaçando desfazer os laços com a pessoa em formação, com a sua filha que se suja cada vez mais com o mundo corruptível dos adultos:

Y éstas, aquellas caras nuevas, me eran, a cada lerdá llegada del correo, a cada año, más incomprensibles, menos más mucho más alejadas de algo que importaba, sin dudas, más que ella o que yo: mi amor a la niña de três años. Sí. Las nuevas caras separadas de mi amor o de mi amor por el recuerdo y por el sufrimiento de este recuerdo.²⁶¹

Percebe-se que o relato inverte momentaneamente os papéis dos personagens, pois agora é Díaz Grey quem nos confessa os seus lamentos. Estamos pacientemente ouvindo a sua história. Jorge Malabia é o personagem colocado à escuta; é para ele que todas as palavras são proferidas. Neste ato de escavar em sua memória, no mais íntimo, implica o risco de não encontrar nenhuma imagem transparente, límpida. As imagens que se amontoam são embaçadas por essa neblina cinza que marca presença na literatura de Onetti. As caras que se revelam são as caras da desgraça. Pela memória Díaz Grey ingressa no vazio do mundo, e novamente remetemos à outra noite discutida por Blanchot:

La *otra* noche es siempre la otra, y aquel que la oye se convierte en el otro, al acercarse a ella se aleja de sí, ya no es quien se acerca sino quien se aparta, quien va de aquí para allá. Aquel que entró en la primera noche intenta intrépidamente ir hacia su intimidad más profunda, hacia lo esencial; en un momento dado oye a la *otra* noche, se oye a sí mismo, oye el eco eternamente

²⁶¹ ONETTI, Juan Carlos. *La muerte y la niña* [1973]. Buenos Aires: Corregidor, 1997, p.77.

repetido de su propia marcha, marcha hacia el silencio, pero el eco lo devuelve, como la inmensidad susurrante, hacia el vacío, y el vacío es ahora una presencia que viene a su encuentro.²⁶²

Todavía, não podemos esquecer do temor que o médico possui em relação à onipotente força oculta de Brausen, como se ele fosse um sopro vindo de muito longe e o condenasse a viver como um fantoche. Mas este demiurgo, criador direto de Díaz Grey jamais se comunica, ele encontra-se como habitante de outra instância não revelada para nós: “Los caminos de Brausen siempre fueron misteriosos para nosotros”²⁶³, afirma o narrador no início do capítulo nove.

Apesar disto, parece haver alguma via de escape para o médico, a fim de que não se sinta a pressão advinda do criador-deus Brausen. Avançando e lançando-nos ao último capítulo de *La muerte y la niña*, quando a luz da aurora ilumina o cômodo em que se encontram Díaz Grey e Jorge Malabia, e eles decidem parar de jogar xadrez e silenciam o *andante* de Bach, sente-se a inutilidade de todo diálogo, e a consequente busca por revelar alguma verdade por detrás dos fatos. Analogamente ao possível parto que teria matado Helga Hauser, o dia “nasce”, mas as dúvidas permanecem sem “vir à luz”. Onetti acaba nos mostrando que há sempre um resíduo da linguagem incapaz de comunicar o ocorrido. O desfecho de *La muerte y la niña* não elucida absolutamente nada, pelo contrário, propõe novas problemáticas e remete o leitor a uma segunda leitura, terceira, quarta, etc., levando-o a sucessivas leituras imiscuídas de novas abordagens, mas sem tocar aquilo que pareceria revelar a verdade.

²⁶² BLANCHOT, Maurice. *El espacio literario* [*L'espace littéraire* - 1955]. Traducción de Vicky Palant y Jorge Jinkis. Madrid: Editora Nacional, 2002, p.153.

²⁶³ ONETTI, Juan Carlos. *La muerte y la niña* [1973]. Buenos Aires: Corregidor, 1997, p.92.

4.4 A voz ausente da vítima

Yo no maté a Helga. Nada tuve que ver con el embarazo y el parto. Es el orgullo de probar, tantos años después, que soy o fui inocente.

Juan Carlos Onetti
La muerte y la niña

Como ocorre em outros textos de Onetti, em *La muerte y la niña* as vozes narrativas são múltiplas e predominantemente masculinas, enquanto as mulheres são em sua maioria ou prostitutas ou loucas. As únicas exceções são os contos “Convalecencia” publicado em 1940 e “El impostor” publicado postumamente em 1994, cujos narradores destacam-se por estarem vinculados a vozes femininas, e que foram analisados por Ana Carolina Teixeira Pinto no artigo “*El impostor* ou *La impostora*” apresentado no Congresso Internacional “Os anos de Onetti na Espanha”²⁶⁴.

Assim, *La muerte y la niña* concentra a narração em quatro personagens masculinos: Díaz Grey, o Padre Bergner, Jorge Malabia e Augusto Goerdel. Porém, todos os diálogos estão destinados a dar cabo de uma mulher: Helga Hauser, que apenas aparece no segundo capítulo com duas falas. Estas falas estão situadas em um contexto que desejamos discutir. Trata-se da consulta ao médico feita um ano antes por Helga Hauser, acompanhada de seu marido:

Díaz Grey conocía a la mujer condenada – Helga Hauser – y la examinó tres veces, un año antes, dos con la presencia muda del marido que exageraba la voluntad de no enterarse, la otra sin anuncio y casi furtiva. En ésta el médico **recitó** el diagnóstico, la prevención. Palpó con caucho,

²⁶⁴ TEIXEIRA PINTO, Ana Carolina. “*El impostor* ou *la impostora*”, in: Os anos de Onetti na Espanha. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2010, pp.39-43.

desagrado e **incomprensión** a la mujer abierta en la camilla.²⁶⁵

De um lado o médico não receita, mas *recita* o diagnóstico. Neste recitar, através do uso da linguagem, não se comunica nada. A receita e o recitar são ambos falhos para encontrar uma solução ao caso de Helga Hauser. Novamente a palavra “incompreensão” aparece no texto, mas desta vez é Díaz Grey quem não compreende a “mulher aberta” na maca. Reflitamos sobre o que o médico contempla: uma mulher de pernas abertas, o mistério da origem de todos nós mantém-se intacto em seu hermetismo. Resgatamos aqui o quadro de Gustave Courbet que havíamos mencionado no capítulo “A origem e suas bifurcações labirínticas”: *L'origine du monde*. Por acaso Díaz Grey não se sente abortado ao examinar a mulher, incapaz de elucidar qual a sua situação que envolve risco de vida? Tal como o próprio relato não se deixa compreender em toda a nudez exibida pelas páginas, Helga Hauser aparece nua, de pernas abertas, mas fechada em seu mistério.

Vejamos, agora, quais são as falas de Helga Hauser, as únicas proferidas em discurso direto em todo o relato:

– No sé – murmuró ella mientras se vestía. Una esperanza. Una preferencia por morir aquí.
Después de pagar rió un momento y se burlaba.
– Tal vez quiera complicarlo todo.²⁶⁶

Como pode-se ver, Helga Hauser informa muito pouco acerca de sua condição, destacando que deseja complicar tudo. Mas o que viria a ser esse “tudo”? As suas palavras nos lançam ao labirinto interpretativo, revelando a intrincada trama montada por Onetti. Se atentarmos ao fato de que as iniciais de seu nome e sobrenome estão marcados pela letra “H”, somos trasladados ao apartamento de umas das personagens de *La vida breve*, Queca: “[...] a porta de Queca, amparada pelo silêncio da letra H, consente e facilita a passagem”²⁶⁷. O mutismo, simbolicamente

²⁶⁵ ONETTI, Juan Carlos. *La muerte y la niña* [1973]. Buenos Aires: Corregidor, 1997, p.21. (grifo nosso)

²⁶⁶ Ibid., p.21.

²⁶⁷ REALES, Liliana. *A vigília da escrita – Onetti e a desconstrução*. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2009, p.196.

associado à mulher, paradoxalmente encontra-se carregado de sentidos, cada “H” de seu nome representa a dupla ausência: a criança que ela carrega no ventre nunca aparece durante o relato, e Helga Hauser assemelha-se mais a um espectro. Calar para Blanchot é uma maneira de expressar-se: “Y callar sigue siendo hablar. El silencio es imposible. Por eso lo deseamos”,²⁶⁸.

Didi-Huberman, em *Ce que nous voyons, ce que nous regarde*, traz para a discussão uma imagem encontrada no *Ulysses* de James Joyce muito cara ao que discutimos ao longo deste trabalho: a imagem do mar e do ventre materno. O mar é o local de nascimento de Afrodite, e por extensão, representa o nascimento de todos os seres. Lemos o seguinte:

E eis que surge a obsedante questão: quando vemos o que está diante de nós, por que uma outra coisa sempre nos olha, impondo um *em*, um *dentro*? “Por que *em*?” pergunta-se Joyce. Algumas linhas adiante, a questão será contemplar (*gaze*) um ventre materno originário. “Ventre sem jaça, bojando-se ancho, broquel de velino reteso, não, alvicúmulo trítico, oriente e imortal, elevando-se de pereternidade em pereternidade.”²⁶⁹

No relato de Onetti nós tampouco conseguimos ver o que há dentro do ventre de Helga Hauser. Da mesma forma que os quadros de Duchamp e Courbet, a imagem permanece impassível em seu silêncio. Didi-Huberman nos recorda que Stephen Dedalus vê o rosto de sua mãe moribunda, o mar traz-lhe recordações diversas:

O mar, para Dedalus, torna-se uma tigela de humores e de mortes pressentidas, um muro horizontal ameaçador e sorrateiro, uma superfície que só é plana para dissimular e ao mesmo tempo *indicar* a profundidade que a habita, que a move, qual esse ventre materno oferecido à sua

²⁶⁸ BLANCHOT, Maurice. *La escritura del desastre*. [L'écriture du désastre - 1982]. Caracas: Monte Ávila, 1990, p.17.

²⁶⁹ DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha* [*Ce que nous voyons, ce qui nous regarde* - 1992]. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1998, p.31.

imaginação como um “broquel de velino esticado”, carregado de todas as gravidades e de todas as mortes por vir.²⁷⁰

Mais adiante, discute-se a experiência diante de um túmulo:

Mas, diante de um túmulo, a experiência torna-se mais monolítica, e nossas imagens são mais diretamente coagidas ao que o *túmulo* quer dizer, isto é, ao que o túmulo encerra. Eis por que o túmulo, quando o vejo, me olha até o âmago – e nesse ponto, aliás, ele vem perturbar minha capacidade de vê-lo simplesmente, serenamente – na medida mesmo em que me mostra que perdi esse corpo que ele recolhe em seu fundo.²⁷¹

Esta citação poderia muito bem ter sido extraída de *Para uma tumba sin nombre*. Afinal, o corpo que habita o caixão não é posto em cheque nas contraditórias histórias que são narradas? *La muerte y la niña* joga com esse corpo morto da mesma forma, mas aqui não temos a imagem do caixão, temos o nascimento de um feto procedente da morte materna. Outra reflexão pertinente para o proposto aqui é a seguinte afirmação: “Todo olhar traz consigo sua névoa [...]”²⁷². Isto nos faz recordar das janelas opacas em Onetti, da sua literatura pouco elucidativa, da descrença numa eventual verdade. O cinza impera em suas narrativas.

Assim, retornando a Helga Hauser, apesar de sua aparição fantasmática no relato, torna-se uma personagem complexa justamente pelas suas parcas palavras. A ela pertence a morte, enquanto aos outros personagens masculinos resta-lhes o falatório, para usarmos uma expressão de Heidegger, em torno a esta morte. No §35 de *Ser e Tempo*, Heidegger discutirá o conceito de falatório ou falação (*Gerede*), alertando-nos de início que não devemos confundir-lo com uma conotação pejorativa. Não iremos entrar em detalhes na filosofia

²⁷⁰DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha* [*Ce que nous voyons, ce qui nous regarde* – 1992]. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1998., p.33.

²⁷¹Ibid., p.38..

²⁷²Id., p.77.

heideggeriana, mas convém citar uma passagem deste parágrafo que se associa com o ato de escuta vivenciado por Díaz Grey e a subsequente escrita do ouvido, bem como a relação com o conceito de origem discutido antes:

A comunicação não “partilha” a referência ontológica primordial com o referencial da fala, mas a convivência se move dentro de uma fala comum e numa ocupação com o falado. [...] Por outro lado, dado que a fala perdeu ou jamais alcançou a referência ontológica primária ao referencial da fala, ela nunca se comunica no modo de uma apropriação originária deste sobre o que se fala, contentando-se com *repetir e passar adiante a fala*. [...] A falação não se restringe apenas à repetição oral da fala, mas expande-se no que escreve enquanto “escrevinhação” (*Geschreibe*).²⁷³

Insistimos em destacar que na literatura de Onetti as mulheres praticamente desaparecem como personagens literários ativamente presentes, elas são relegadas a um plano secundário, possuem muitas vezes uma condição deplorável dentro do plano social de Santa María; ou são prostitutas, ou loucas, como dito antes.

Em *La muerte y la niña*, Helga Hauser, aquela que carrega dentro de seu ventre a *niña/varón*, configura-se como uma personagem apagada em termos narrativos, não nos “aproximamos” a ela, nunca lemos o que lhe ocorre ao longo de toda a narrativa, além da suposta morte. São os outros personagens que dizem algo sobre a sua pessoa. Se “*Para una tumba sin nombre*” deflagra o ritual da escrita com a ausência de um corpo, um corpo feminino. O corpo feminino e o *corpus* literário são elementos conflitantes²⁷⁴, também podemos dizer o mesmo de *La muerte y la niña*, bem como de outros textos onettianos, como por exemplo o próprio livro que inaugura as narrativas de Santa María, *La vida breve* e o seio amputado de Gertrudis. Em sua análise crítica de

²⁷³ HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo* [*Sein und Zeit* – 1927]. Tradução revisada de Marcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes, 2009, p.232.

²⁷⁴ REALES, Liliana. *A vigília da escrita – Onetti e a desconstrução*. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2009, p.42.

Para una tumba sin nombre, Reales assevera que “As narrativas todas circulam entre vozes masculinas. Os informantes, o narrador e o escritor são masculinos. A mulher é um lugar de ausência, um espaço vazio”²⁷⁵. Como dito, desde *La vida breve* o corpo feminino está mutilado, a voz narrativa preenche essa ausência do seio, do alimento materno por excelência.

Helga Hauser adquire vida quando os outros decidem discutir o que aconteceu com ela. Sua morte faz com que o texto ressuscite como enigma; ou seja, o processo narrativo pode ser visto metaforicamente como sendo alimentado pela morte. O corpo feminino poderia ser visto como um obstáculo para o *corpus* literário, pelo fato de estar deslocado, mutilado, morto, etc. Entretanto, necessita-se de Helga Hauser como personagem para que haja literatura, pois a sua ausência converte-se em presença através dos outros personagens. O que se lê no texto é a sua ausência, conforme Reales:

A escrita é sempre a ausência, a falta, daquilo que se persegue; é o lugar da ausência. Assim como o túmulo, sempre vazio daquilo que perseguimos e nunca fomos (por isso, também, *una tumba sin nombre*), a escrita é a paisagem dessa ausência, pura desolação.²⁷⁶

Um dos momentos de maior tensão e ambiguidade de *La muerte y la niña* refere-se ao último capítulo, quando Augusto Goerdel traz consigo algumas cartas para que Díaz Grey as leia e comprove a sua inocência. Estas cartas estão datadas, de forma que as datas confirmariam que Augusto Goerdel não poderia ter sido o pai daquela criança que matou Helga Hauser. Isto é, Goerdel a estaria acusando de adultério:

– Lea las cartas, ahora o mañana. Yo estaba lejos, en la Capital y, después, en los cursillos católicos de Chile. Frei y Tómic. Las cartas, verás, son repugnantes. Pero las fechas no fallan, son

²⁷⁵ REALES, Liliana. *A vigília da escrita – Onetti e a desconstrução*. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2009, p.49.

²⁷⁶ REALES, Liliana. *A vigília da escrita – Onetti e a desconstrução*. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2009, p.45.

exactas. Usted es médico y comprende. Yo no estaba en Santa María cuando la concepción de la hija asesina. Ni siquiera en el caso de una sietemesina adiestrada.²⁷⁷

Os *cursillos* aqui mencionados relacionam-se com dois políticos chilenos. Radomiro Tomic Romero, co-fundador da Falange Nacional, posteriormente denominada Democracia Cristiana, disputou em 1970 as eleições presidenciais, que teve como vencedor Salvador Allende. Enquanto a família Frei teve várias políticos associados ao partido cristão. Onetti, portanto, recorda dois nomes envolvidos com a política chilena, vinculadas diretamente com a Igreja Católica. Goerdel frequentava estes *cursillos*, conforme lemos.

O desejo de desvincular seu nome do crime no capítulo derradeiro representaria exatamente o movimento oposto em relação àquele que encontramos no capítulo inicial. Assim, há dois momentos distintos associados com o personagem Augusto Goerdel: primeiro ele profere o que seria a sentença de morte de Helga Hauser quando visita Díaz Grey, análogo ao que já ocorrera em *Para una tumba sin nombre*, segundo Reales:

A voz do funerário, a voz da morte, é a primeira a ser ouvida; ela chega àquele que já nada mais pode fazer; que, na verdade, nada poderia fazer, a não ser escrever a morte de Rita, voltar a enterrá-la num livro, em *um* nome – numa “caixa vazia.”²⁷⁸

E depois ele retorna para expurgar seu pecado, ou ao menos eliminá-lo por completo quando profere que “Yo no estaba en Santa María cuando la concepción de la hija asesina”. Com esta surpreendente tentativa de provar a sua inocência, Augusto Goerdel desmente tudo o que lemos em *La muerte y la niña*, ao menos isso é o que ele aspira. Esta fórmula “remeda”, para usarmos um verbo frequente em Onetti, a

²⁷⁷ ONETTI, Juan Carlos. *La muerte y la niña* [1973]. Buenos Aires: Corregidor, 1997, p.121,122.

²⁷⁸ REALES, Liliana. *A vigília da escrita – Onetti e a desconstrução*. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2009, p.49.

tentativa de Jorge Malabia negar a história de Rita, como vimos no capítulo 1, ao discutir *Para una tumba sin nombre*.

A título de curiosidade, lemos no *Levítico* a seguinte passagem:

2 – Purificação da mulher que deu à luz

12 O Senhor falou a Moisés dizendo: “Fala aos filhos de Israel: ‘Se uma mulher grávida der à luz um menino, é impura durante sete dias, o mesmo período que por ocasião da sua indisposição menstrual. No oitavo dia, circuncida-se o prepúcio da criança; em seguida, durante trinta e três dias, a mulher espera a purificação do seu sangue; não toca nenhuma coisa santa e não vai ao santuário até completar-se o seu tempo de purificação. Se ela der à luz uma menina, durante duas semanas ela é impura, como no caso da indisposição; em seguida, durante sessenta e seis dias, ela espera a purificação do seu sangue. Ao terminar o seu tempo de purificação, para um menino ou para uma menina, ela leva ao sacerdote, à entrada da tenda do encontro, um cordeiro de um ano de idade, para um holocausto, e uma rola ou um pombo para um sacrifício pelo pecado; o sacerdote os apresenta diante do Senhor, e quando tiver feito sobre ela o rito da absolvição, ela está purificada da sua perda de sangue’”.

Estas são as instruções referentes à mulher que dá à luz um menino ou uma menina.

“Se ela não conseguir um cordeiro, tome duas rolinhas ou dois pombos, o primeiro para um holocausto e o segundo para um sacrifício pelo pecado; quando o sacerdote tiver feito sobre ela o rito da absolvição, ela estará purificada.”²⁷⁹

Aqui lemos que a punição é maior para o nascimento de uma menina. Para Helga Hauser, porém, que pariu tanto um menino quanto uma menina, a sua punição é maior ainda. Nessa tensão da origem de

²⁷⁹ *BÍBLIA*, Levítico. 2, 1-8. São Paulo: Loyola, 1995, p.129.

um feto e de sua própria morte dá-se a leitura de *La muerte y la niña*. O sacrifício não é um cordeiro, uma rolinha ou pombos. Ao ler Onetti o sacrifício é coletivo para que possa ser gerado o texto. Não há sacerdotes para purificar a letra escrita.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após excursionarmos por estes três capítulos, iremos tecer alguns comentários com o intuito de amarrar a leitura de *La muerte y la niña*. No primeiro capítulo, denominado “La muerte y la niña e a constelação onettiana” fizemos um percurso pela obra do escritor uruguaio, selecionando uma parcela significativa de sua produção literária, bem como da fortuna crítica sobre o autor, percebendo determinadas recorrências temáticas as quais foram ao longo destes sessenta anos sendo *re*-tomadas e *re*-elaboradas.

O passo seguinte foi efetuar uma breve investigação acerca da origem, tendo para isto escolhido três pontos específicos: a caverna de Lascaux, a deusa Afrodite, e o Livro de Mallarmé. Por fim, no terceiro capítulo, trouxemos para a nossa discussão Maurice Blanchot, ensaiando uma leitura teórica da *nouvelle*.

Estes foram, então, os três passos dados em direção a uma leitura de *La muerte y la niña*. O que resta desta leitura acompanha o que afirma Ruffinelli:

Y la pregunta que nunca se formula está constantemente planteada: ¿quién es el padre? ¿Dónde está nuestro origen? Es la novela de la paternidad extraviada, y no sólo en el caso de esa “niña” cuyo presunto padre niega, al final, serlo, sino que es el caso de todos los personajes (cuyo “padre” es Brausen) y de Brausen (cuyo “padre” es Onetti), y en última instancia del propio autor. Nunca antes Onetti había planteado tal inasibilidad de la experiencia, tanto absurdo encarnado en lo que llamamos vida.²⁸⁰

O crítico destaca o caráter absurdo da *nouvelle*, e como Onetti radicaliza a ausência de verdade nesta história. Saímos insatisfeitos da leitura, somos novamente enredados nas armadilhas de Díaz Grey, cuja

²⁸⁰ RUFFINELLI, Jorge. “La censura contra Marcha: un caso ejemplar”. Disponível em: http://www.onetti.net/es/descripciones/ruffinelli_2. Acessado em 20/11/2013.

narração está saturada de contradições. Mas como foi abordado ao longo deste trabalho, é assim que funciona a literatura de Onetti, a contradição a alimenta, da mesma forma como Díaz Grey se alimenta das versões que lhe vão contando: “Las narraciones de Onetti entrelazan varias historias, y dentro de cada una de ellas, varias versiones contradictorias.”²⁸¹ A dialética onettiana, se a podemos chamar assim, não busca conciliar os termos opostos numa síntese, pelo contrário, tese e antítese permanecem lado a lado, vigorosas em sua impassibilidade. Analisando a linguagem, e por sua vez, a literatura, Blanchot diz o seguinte:

Nesse duplo sentido inicial, que está no fundo de toda palavra como uma condenação ainda ignorada e uma ventura ainda invisível, a literatura encontra sua origem, pois é a forma que ele escolheu para se manifestar por trás do sentido e do valor das palavras, e a pergunta que ela faz é a pergunta feita pela literatura.²⁸²

A origem de um texto acompanha esta ambiguidade *inicial*, sem que o início seja cristalino e claro. Lembremos, por exemplo, das janelas embaçadas em Onetti, da negação do olhar através do vidro. Assim acontece com o texto, lemos *e* não lemos uma história. Blanchot emprega a palavra fundo ao designar o que está por debaixo de toda palavra. Fundo este buscado desde os filósofos pré-socráticos, e que reside na palavra *arkhé*. Este fundo é abismal na literatura onettiana. Ao mesmo tempo, Blanchot afirma que o duplo sentido é a condenação da palavra. Nota-se a relação morte/origem, e de acordo com Ferro: “La muerte incesante no sería otra cosa que la imposibilidad de reconducción al origen y al fin, destino de todo texto, de toda vida.”²⁸³ Os textos de Onetti frequentemente nos reconduzem ao início, como os exemplos mais explícitos de *Para una tumba sin nombre* e *La muerte y*

²⁸¹ FERRO, Roberto. *Onetti/La fundación imaginada. La parodia del autor en la saga de Santa María*. Córdoba: Alción, 2003, p.15.

²⁸² BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo [La part du feu – 1949]*. Tradução de Ana Maria Scherer. São Paulo: Rocco, 1997, p.330.

²⁸³ REALES, Liliana. “El archivo Onetti, tiempo después”. In: *Os anos de Onetti na Espanha*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2010, p.85.

la niña. Ambos os textos discutem acerca da morte sem termos acesso a ela. O desfecho destas *nouvelles* indica que o que foi lido desmorona através das mesmas palavras com as quais foram narradas. Apesar de tudo, resta a linguagem. Macedonio Fernández, há quase um século, escrevia:

Todo se ha escrito, todo se ha dicho, todo se ha hecho, oyó Dios que le decían y aún no había creado el mundo, todavía no había nada. También eso ya me lo han dicho, repuso quizá desde la vieja, hendida Nada. Y comenzó.

Mais adiante, prossegue: “Es indudable que las cosas no comienzan; o no comienzan cuando se las inventa. O el mundo fue inventado antiguo.”²⁸⁴ O escritor argentino destaca nestas palavras o caráter enigmático da concepção de mundo, e sua procedência do nada. As palavras, a escrita, a literatura, igualmente nasceriam desse nada. Assim, *La muerte y la niña* também procederia do recôndito universo da linguagem, cuja origem talvez seja desafogar o grito de angústia colocado em seu cerne.

²⁸⁴ FERNÁNDEZ, Macedonio. *Museo de la Novela de la Eterna. (Primera novela buena)*. Buenos Aires: Corregidor, 2012, p.13.

6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

AGAMBEN, Giorgio. *Signatura rerum. Sobre el método* [Sul metodo – 2008]. Traducción de Flavia Costa y Mercedes Rutivuso. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2009.

AÍNSA, Fernando. *Las trampas de Onetti*. Montevideo: Alfa, 1970.

ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A poética clássica/Aristóteles, Horácio, Longino*. Tradução de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2005.

ARTAUD, Antonin. *El teatro y su doble. El pesanervios*. [Le théâtre et son double – 1935. Le pése-nerfs. – 1925]. Madrid: Editora Nacional, 2001.

BARTHES, Roland. *A câmara clara* [La chambre claire: note sur la photographie – 1979]. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

BATAILLE, Georges. *El erotismo* [L'erotisme – 1957]. Traducción de María Luisa Bastos. Buenos Aires: Sur, 1960.

_____. *Historia del ojo* [Histoire de l'oeil – 1928]. Traducción de Margo Glantz. México D.F.: Ediciones Coyoacán, 1995.

_____. *Las lágrimas de Eros* [Les larmes d'Eros – 1961]. Traducción de David Fernández. Barcelona: Tusquets, 2002.

_____. *Lascaux o el nacimiento del arte* [Lascaux ou la naissance de l'art – 1955]. Traducción de Axel Gasquet. Córdoba: Alción Editora, 2003.

_____. *Madame Edwarda* [1941].

BLANCHOT, Maurice. *Thomas the Obscure* [Thomas l'obscur – 1941]. Translated by Robert Lamberton. New York: Station Hill Press, 1988.

_____. *La escritura del desastre* [*L'écriture du désastre* – 1982]. Caracas: Monte Ávila, 1990.

_____. *Pena de morte* [*L'arrêt de mort* – 1948]. Tradução de Ana Maria de Alencar. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.

_____. *The work of fire* [*La part du feu* – 1949]. Translated by Charlotte Mandell. California: Stanford University Press, 1995.

_____. *A parte do fogo* [*La part du feu* – 1949]. Tradução de Ana Maria Scherer. São Paulo: Rocco, 1997.

_____. *The Instant of my death* [*L'instant de ma mort* – 1994]. Translated by Elizabeth Rottenberg. California: Stanford, 2000.

_____. *A conversa infinita* [*L'entretien infini* – 1969]. São Paulo: Escuta, 2001.

_____. *El espacio literario* [*L'espace littéraire* – 1955]. Traducción de Vicky Palant y Jorge Jinkis. Madrid: Editora Nacional, 2002.

_____. *The book to come* [*Le livre à venir* – 1959]. Translated by Charlotte Mandell. California: Stanford, 2003.

BORGES, Jorge Luis. *El libro de arena* [1975]. Buenos Aires: Emecé Editores, 2005.

CAMPOS, Augusto de. *Mallarmé*. Tradução de Augusto de Campos, Décio Pignatari, Haroldo de Campos. São Paulo: Perspectiva, 2010.

CORBELLINI, Helena; OLAZÁBAL, Pablo Silva (coordenadores). *Textos críticos y testimoniales sobre Juan Carlos Onetti*. Montevideo: Biblioteca Nacional, 2007.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha* [*Ce que nous voyons, ce qui nous regarde* – 1992]. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1998.

_____. *Venus rajada. Desnudez, sueño, crueldad* [Ouvrir Venus. Nudité, rêve, cruauté – 1999]. Traducción de Juana Salabert. Buenos Aires: Losada, 2005.

_____. “La couleur d’écume ou le paradoxe d’Apelle” in: *L’image ouverte. Motifs de l’incarnation dans les arts visuels*. Paris: Gallimard, 2007.

EINSTEIN, Carl. *Negerplastik (escultura negra)*. Tradução de Fernando Scheibe, Inês de Araújo. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2011.

DE MAN, Paul. *Blindness and insight*. New York: Oxford University Press, 1971.

DOMÍNGUEZ, Carlos María. *Construcción de la noche. La vida de Onetti*. Buenos Aires: Planeta, 1993.

FERNÁNDEZ, Macedonio. *Museo de La Novela de La Eterna (Primera novela buena)*. Buenos Aires: Corregidor, 2012.

FERRO, Roberto. *Onetti/La fundación imaginada. La parodia del autor en la saga de Santa María*. Córdoba: Alción, 2003.

FOUCAULT, Michel. *Historia de la locura en la época clásica I. [Histoire de la folie à l’âge classique – 1964]*. Traducción de Juan José Utrilla. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económico, 2010.

FREUD, Sigmund. *Totem e Tabu. Algumas concordâncias entre a vida psíquica dos homens primitivos e a dos neuróticos*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Penguin, 2013.

GOMBRICH, E. A. *The story of art*. New York: Phaidon, 2007.

HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo [Sein und Zeit – 1927]*. Tradução revisada de Marcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes, 2009.

HERNÁNDEZ, Felisberto. *Seis relatos magistrales*. Montevideo: Alfaro, 2003.

HESÍODO. *Teogonia*. Estudo e Tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iuminuras, 2007.

HOMER. *The Odyssey*. Translated by George Herbert Palmer. New York: Barnes & Noble Classics, 2003.

HOMERO. Odisseia. Tradução de Donaldo Schüler (edição bilíngue). Porto Alegre: L&PM, 2011.

KAFKA, Franz. *Parábolas y paradojas*. Buenos Aires: Longseller, 2004.

KIERKEGAARD, Sören. *Temor y temblor* [*Frygt og Bæven* – 1841]. Traducción e introducción de Pablo Chacón. Buenos Aires: AGEBE, 2006.

_____. *O conceito de angústia* [*Begrebet Angest* – 1844]. Tradução de Álvaro Luiz Montenegro Valls. Petrópolis: Vozes, 2010.

LUDMER, Josefina. *Onetti. Los procesos de construcción del relato*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2009.

MALLARMÉ, Stephane. *Divagações*. Tradução e Apresentação Fernando Scheibe. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2010.

MINK, Janis. *Duchamp*. Tradução de Zita Morais. Colônia: Taschen, 1996.

NANCY, Jean-Luc. *La mirada del retrato* [*Le regard du portrait* – 2000]. Traducción de Irene Agoff. Buenos Aires: Amorrortu, 2006.

_____. “Pintura en la gruta” in: *Las musas* [*Les muses* – 1994]. Traducción de Horacio Pons. Buenos Aires: Amorrortu, 2008.

NIETZSCHE, Friedrich. *Além do bem e do mal* [*Jenseits von gut und Böse* – 1885]. Tradução: Lilian Salles Kump. São Paulo: Centauro, 2006.

_____. *Ecce homo* [*Ecce homo: wie man wird, was man ist – 1888*]. Tradução: Paulo César Lima de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ONETTI, Juan Carlos. *Los adioses* [1954]. Buenos Aires: Calicanto, 1976.

_____. *Tiempo de abrazar y otros cuentos*. Barcelona: Editorial Bruguera, 1980.

_____. *Dejemos hablar al viento* [1979]. Madrid: Mondadori, 1991.

_____. *El pozo* [1939]. Introducción de Ángel Rama (“Origen de un novelista y de una generación literaria”). Montevideo: Arca, 1994a.

_____. *El astillero* [1961]. Introducción por Mario Benedetti. Buenos Aires: Espasa Calpe, 1994b.

_____. *Para una tumba sin nombre* [1959]. Montevideo: Arca, 1994c.

_____. *Juntacadáveres* [1964]. Madrid: Alianza Editorial, 1995.

_____. *La muerte y la niña* [1973]. Buenos Aires: Corregidor, 1997.

_____. *La vida breve* [1950]. Buenos Aires: Punto de lectura, 2007a.

_____. *Para esta noche* [1943]. Buenos Aires: Punto de lectura, 2007b.

_____. *Cuando entonces* [1987]. Buenos Aires: Punto de lectura, 2008.

_____. *Cuentos completos*. Montevideo: Ediciones Santillana, 2009a.

_____. *Cuando ya no importe* [1993]. Córdoba: Alción, 2009b.

PINTO, Ana Carolina Teixeira. *Autocitação em Juan Carlos Onetti* [dissertação]. Florianópolis: UFSC, 2007. Disponível em <http://www.tede.ufsc.br/teses/PLIT0284-D.pdf>.

PLATÓN. *República*. Traducción de José Manuel Pabón y Manuel Fernández-Galiano. Madrid: Alianza Editorial, 2005.

_____. *O Banquete* [Πλάτωνος Συμπόσιον]. Tradução de Donaldo Schüller. Porto Alegre: L&PM, 2012.

POE, Edgar Allan. *The complete illustrated works of Edgar Allan Poe*. London: Bounty Books, 2004.

PREGO, Omar. *Juan Carlos Onetti (perfil de un solitario)*. Montevideo: Trilce, 1986.

REALES, Liliana; COSTA, Walter (orgs.). *Fragmentos. Juan Carlos Onetti*. Florianópolis: v.20, nº20, jan-jun/2001, 2003.

REALES, Liliana. *A vigília da escrita: Onetti e a desconstrução*. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2009.

REALES, Liliana; FERRO, Roberto (organizadores). *Os anos de Onetti na Espanha*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2010.

SAER, Juan José. *Trabajos*. Buenos Aires: Seix Barral, 2006.

SARTRE, Jean-Paul. *A náusea* [La nausée – 1938]. Tradução de Rita Braga. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

STEINER, Reinhard. *Egon Schiele. A alma nocturna do artista*. Tradução de Paula Reis. Colônia: Taschen, 1993.

VERANI, Hugo. *Onetti: el ritual de la impostura*. Montevideo: Trilce, 2009a.

_____. *Cartas de un joven escritor: correspondencia con Julio E. Payró*. Montevideo: Trilce, 2009b.